l. 60.

420

Vorträge für die gebildete Welt.
№ 1.

# Schiller's
# Braut von Messina.

Von

Dr. Aug. Hagemann,

weil. Direktor des Königl. Gymnasiums zu Graudenz Westpr.

Herausgegeben

von

**Paul Hagemann.**

Riga.
Schnakenburg's Verlag.

1883.

Leipzig.
Gustav Brauns.

Vorträge für die gebildete Welt.
№ 1.

---

# Schiller's
# Braut von Messina.

Von

Dr. August Hagemann

Lösl. Redaktion der Zeitschrift f. d. höhere Unterrichtswesen.

Hochgeehrter Herr!

Auf Ihre Bestellung vom 1/10. hin beehren wir uns, Ihnen in Anlage **1 Recensionsexemplar der Braut von Messina** zu überreichen; wir hoffen, dass das Werk dieselbe Anerkennung finden wird, die allen übrigen Werken des bekannten Gelehrten zu Theil wurde. — Die folgenden Vorträge werden wir Ihrem Wunsche gemäss stets sofort nach Erscheinen zur Recension einsenden. — **Die betreffenden Belagsnummern erbitten wir entweder direct per Post oder über Leipzig durch Herrn Gustav Brauns.**

In ausgezeichneter Hochachtung

Riga, im November 1882. **Schnakenburg's Verlag.**

Schnakenburg's Verlag. Gustav Brauns.

Vorträge für die gebildete Welt.
№ 1.

---

# Schiller's
# Braut von Messina.

Von

Dr. **August Hagemann,**
weil. Direktor des Königl. Gymnasiums zu Graudenz Westpr.

Herausgegeben
von
**Paul Hagemann.**

Riga.
Schmakenburg's Verlag.
1883.
Leipzig.
Gustav Brauns.

Digitized by the Internet Archive
in 2016 with funding from
University of Illinois Urbana-Champaign

https://archive.org/details/schillersbrautvo00hage

# Vorrede.

So ist denn die Zeit gekommen, zu der ich versuchen kann, den Gedanken meines verstorbenen Vaters Dr. Aug. Hagemann zu verwirklichen:

„Dem deutschen Volke ein Werk zu schaffen, das voraussichtlich überall Eingang und in jedem gebildeten Hause eine bleibende Stätte finden wird."

Mit Schiller's „Braut von Messina" eröffne ich die Herausgabe einer Reihe von Vorträgen und Abhandlungen, in denen Gelehrte hier und da vielleicht zu berücksichtigende Winke finden — aus denen Studirende wie Schüler höherer Lehranstalten lernen — in denen gebildete Frauen und Jungfrauen, — kurz die ganze gebildete Welt — erholende und belehrende Lectüre suchen können. — Die Wahl des Titels:

**„Vorträge für die gebildete Welt"**

wird somit die geeignetste gewesen sein.

Aus verschiedenen Gründen — vorwiegend praktischen — beginne ich mit der „Braut von Messina", und soll diesem Vortrage in Kurzem als zweiter folgen: **Goethe's „Iphigenie."**

heimischen Poesie entschwunden gewesen wäre, hätten es nicht plötzlich zwei fast unmittelbar am Horizont des vorigen Jahrhunderts aufleuchtende Gestirne hergestellt und unsern Stolz von neuem emporgerichtet. Ohne sie hätte unsere Literatur doch nur niedere Stufen einnehmen können, durch sie ist sie zu den höchsten erhoben worden. In der Literatur war auf den enthusiastischen Klopstockischen Zeitraum, der unsrer Sprache Adel und Selbstvertrauen eingehaucht, doch mit dem Erhabenen zu verschwenderisch Haus gehalten hatte, Lessings tiefere Einwirkung erfolgt, vor der eine Schaar von verjährten Irrthümern die Segel streichen musste, die geistige Unabhängigkeit des Volks war von Grund aus neu gefestigt, auf die Lauterkeit des classischen Studiums und zugleich auf das heimische Alterthum gedrungen, wenn auch nicht mit zureichenden Mitteln. Die Bekanntschaft mit Shakespeare, die Verdeutschung Homers, die Entdeckung Ossians steigerte und verbreitete auf Weg und Steg einen überströmenden Wechsel aller Eindrücke, Kant's männlich strenge Philosophie fieng an, die empfängliche Jugend auch wieder abzutrocknen und ernst zu stimmen. Als nun Goethe und nicht lange hernach Schiller im eigentlichen Sinne dieses schönen Worts erschienen und unter uns wandelten, zeigte sich, wohin ihr Fuss getreten war, lebendige Spur; diese Kraft war noch unbändig und ungeheuer, sie begann sich bei Goethe bald, bei Schiller langsam zu beschwichtigen und dann je länger je mehr ungeahnte Wunder auszurichten. Das aber war vom ersten ihrer Erzeugnisse an nicht zu verkennen und wurde bis in ihre letzten fortgefühlt, dass hier Reichthum der Gedanken, Wärme der Empfindung, Leichtigkeit des Auffassens und ausserordentliche — vorher noch gar nicht dagewesene — Sprachgewalt zusammen trafen."

Indem er dann speciell auf Schiller eingeht, urtheilt er über die Dramen der zweiten Periode also: „Man kann nur sagen, dass Schiller im Wallenstein, zumal dem Lager, hernach im Tell die

höchsten Ziele erreichte und wahre Befriedigung zu Wege bringt. Nicht ganz gleich stehen ihnen „Maria Stuart“, die „Jungfrau“ und die „Feindlichen Brüder.“

Das zuletzt genannte Drama wird uns hier beschäftigen. — Schiller's erste dramatische Erzeugnisse waren bekanntlich im Geiste der sogenannten Sturm- und Drangperiode verfasst; 1781 erschienen die Räuber, 1783 die Verschwörung des Fiesko zu Genua, 1784 Kabale und Liebe. Diese Dramen sind nicht aus dem künstlerischen Streben hervorgegangen, die Welt und das Leben poetisch darzustellen, sondern sie haben ihr Entstehen dem unwiderstehlichen Drange des Dichters zu verdanken, der Fülle von Ideen, die ihn bestürmten, Gestalt und Ausdruck zu geben, seine Ansichten über die politischen, bürgerlichen und sittlichen Zustände auszusprechen und gegen die Unterdrückung des Rechts und der Freiheit zu protestiren. Mochten sie daher auch durch Fülle und Neuheit der Ideen überraschen, es fehlte ihnen das wesentlichste Requisit der dramatischen Dichtung, Wahrheit der Charaktere und der Handlung, und mochte ferner die hinreissende Kraft der Sprache und ihre wahrhaft stürmische Beredsamkeit bewundert werden, sie war doch schwülstig und mit Bildern überladen.

Das Uebergangsstadium von der ersten Periode der Thätigkeit Schiller's als Dramatiker zu der zweiten bezeichnet der am 5. April 1787 für die Bühne vollendete Don Carlos. Trotz mancher Gebrechen, die auch dieser Dichtung noch anhaften — ich meine namentlich die noch immer so ungemein subjectiv gezeichneten Charaktere, die fast nur aussprechen, was der jugendliche Schiller denkt und empfindet, und ferner den noch immer allzu rhetorisch angefärbten Ausdruck, — aber trotz alledem macht sich das Streben nach grösserer künstlerischer Gestaltung deutlich bemerkbar, ein Streben von der Gährung zur Klärung, und die Sprache hat an Würde und Adel entschieden gewonnen.

Nach dem Don Carlos trat ein zwölfjähriger Stillstand in

Schiller's dramatischer Thätigkeit ein, die er erst wieder aufnahm, als er durch das Studium der Geschichte und Philosophie zu geläuterten Kunstansichten gelangt war. Gerade durch den Carlos war er zur Einsicht dessen gekommen, was ihm noch fehle, um ein wahres Kunstwerk zu schaffen.

Mit der Geschichte hatte er sich schon bei seinen Vorstudien zum Fiesko und zum Don Carlos beschäftigt. Der Entschluss, sich ihrem Studium eingehender und anhaltender zu widmen, ist gewiss nicht ausschliesslich aus der Erkenntniss entstanden, dass er sich eine Stellung schaffen müsse, die ein sicheres Einkommen in Aussicht stelle, es trieb ihn vielmehr zugleich die Ahnung, dass die Geschichte für den Dramatiker eins der nothwendigsten Bildungsmittel sei. Was ihm vorzüglich fehlte, war Menschen- und Weltkenntniss; sie durfte er durch tieferes Eindringen in die Geschichte der Menschheit zu erringen hoffen. Aber auf die Dauer vermochte ihn die Geschichte doch nicht ausschliesslich oder vorwiegend zu fesseln; die Liebe zur Poesie drängte sich bald wieder gewaltig hervor, indess wagte er sich noch nicht an grössere selbständige Productionen. Doch erschienen in dieser Zeit des sich wiederregenden Dichtertriebes u. a. die „Götter Griechenlands", „die Künstler" und „die Uebersetzung des zweiten und vierten Buches der Aeneide" des Vergilius. Die Beschäftigung mit diesem Dichter hatte ihn mit dem Epos vertrauter gemacht, und er fasste den Plan, selber ein solches zu dichten. Längere Zeit trug er sich mit der Idee, Friedrich den Grossen in einem Epos zu verherrlichen, später, als er an der Geschichte des dreissigjährigen Krieges arbeitete, dachte er an ein Epos, das Gustav Adolf zum Helden haben sollte. Doch blieben diese Pläne unausgeführt: sie mussten vor der sich wieder regenden und auch von den Freunden angefachten Liebe zur dramatischen Poesie zurück treten, die Idee, den Wallenstein dramatisch zu bearbeiten, verdrängte jene Entwürfe vollends. Indess vergiengen noch Jahre, ehe er an die Bearbeitung dieses Stoffes gieng;

er empfand noch immer einen Mangel an künstlerischer Bildung. Was die Geschichte ihm nicht voll und ganz hatte geben können, er suchte es nunmehr in der Philosophie, speciell in der Kantischen, die gerade an der Universität Jena, an welcher Schiller schon seit 1789 lehrte, sich der höchsten Anerkennung und Verbreitung erfreute. Von ihr gerade fühlte unser Dichter sich angezogen, einmal weil er sein eigenes Princip, das der Freiheit, darin ausgesprochen und wissenschaftlich begründet fand, und sodann, weil Kant auch die Kunst in das Bereich seiner Untersuchung gezogen und der Aesthetik eine Stelle in seinem System angewiesen hatte. Was Kant in letzterer Hinsicht nur in allgemeinen Grundzügen hingestellt, das suchte Schiller nunmehr im Einzelnen weiter auszuführen und auf besondere Fragen anzuwenden, und so entstand eine Reihe von Abhandlungen über die Kunst, namentlich über die Poesie. Diese Forscherthätigkeit brachte ihm den unermesslichen Vortheil, dass sie nicht nur seinen Ideenkreis erweiterte, sondern seine Begriffe über das Wesen der Kunst klärte und läuterte. Kurz er fand, was er in seinen aesthetischen Studien gesucht hatte: die Vermittelung des Subjectes mit dem Objecte in der Kunst, die Verschmelzung der Reflexion und der Phantasie, des Philosophen und des Dichters, es zeigte sich nun — wie Goethe bemerkt — die sonderbare Mischung von Anschauung und Abstraction, die in Schiller's Natur lag, in vollkommenem Gleichgewicht, und es treten alle übrigen poetischen Tugenden in schöner Ordnung auf. Goethe's belehrender und belebender Umgang, das Studium seiner Meisterwerke und das der grössten Dichter des Alterthums und der Neuzeit vollendeten Schiller's Läuterungsprozess.

Nunmehr entwickelte er eine ausserordentliche Schöpfungskraft; in dem kurzen Zeitraum von fünf Jahren (1799—1804) schuf er eine Reihe von Dramen, deren Stoffe bis auf eine Ausnahme aus der Geschichte entlehnt sind, Dramen, die neben ihrem hohen künst-

lerischen Werthe eine Fülle des Gehaltes, solche Tiefe der Gedanken, solchen sittlichen Adel, solche Erhabenheit der Gesinnung bekunden, dass gerade er ein Lehrer und Erzieher seines Volkes im eminentesten Sinne des Wortes geworden ist. Am 17. März 1799 meldet er an Goethe die Vollendung der Wallenstein-Trilogie, die freilich erst im folgenden Jahre im Buchhandel erschien, das Lager hatte er bereits am 30. November 1798 und die Piccolomini Ende Dezember desselben Jahres an Iffland nach Berlin gesendet, im Mai 1800 ward die Maria Stuart vollendet, am 20. April 1801 ward die Jungfrau von Orleans fertig an Goethe abgeschickt, am 31. Januar 1803 ward die Braut von Messina beendet und am 16. Februar 1804 der Tell.

Noch als Schiller an Maria Stuart dichtete, hatte er einen neuen dramatischen Stoff gefunden: „Der Kronprätendent Warbeck, der sich unter Heinrich VII. von England für einen der Prinzen Eduards V. ausgegeben, welchen Richard III. im Tower hatte ermorden lassen, sollte der Held der neuen Tragödie sein.“ Aber Warbeck wurde durch die Jungfrau von Orleans überwogen, und wenn er jenen Plan auch nach Beendigung dieses Trauerspiels wieder vornahm, so finden sich in Schiller's Nachlass doch eben nur der Plan und einige fragmentarische Scenen des Warbeck.

Schon seit Anfang Februar 1802 hatte Warbeck einer anderen dramatischen Idee, der Braut von Messina, weichen müssen. Schiller schrieb am 10. März, ohne seinen Stoff deutlich zu verrathen, an Goethe: „Ein mächtigeres Interesse als der Warbeck hat mich schon seit sechs Wochen beschäftigt und mit einer Kraft und Innigkeit angezogen, wie es mir lange nicht begegnet ist. Noch ist es zwar blos der Moment der Hoffnung und der dunklen Ahnung, aber er ist fruchtbar und viel versprechend, und ich weiss, dass ich mich auf dem rechten Wege befinde.“ — Ueber dem langen Hin- und Herschwanken von einem Stoffe zum andern griff er zunächst nach der alten Fabel des Bruderzwistes, theils weil er damit in Absicht auf

den Plan, der sehr einfach war, am weitesten gekommen, theils weil er eines gewissen Stachels von Neuheit in der Form bedurfte und einer solchen Form, die einen Schritt näher zur antiken Tragödie wäre, was ihm hier der Fall zu sein schien, denn „das Stück“ — das sind seine eigenen Worte — „lässt sich wirklich zu einer Aeschyleischen Tragödie an.“ Im September verhiess er, auf jeden Fall am Ende des Jahres damit fertig zu sein, weil das Stück am Geburtstage der Herzogin von Weimar, am 30. Januar 1803, aufgeführt werden sollte. Anfangs gieng die Arbeit fleissig und erfolgreich von Statten: am 15. November waren 1500 Verse bereits fertig. Die ganze neue Form hatte ihn verjüngt, oder vielmehr das Antikere hatte ihn selbst alterthümlicher gemacht, „denn“ — sagt er — „die wahre Jugend ist doch in der alten Zeit.“ Am letzten Abend des Jahres las er das Stück im Kreise der Seinen vor, und er versprach, in Zukunft jeden Sylvesterabend mit einer neuen Tragödie zu feiern. Doch fand er noch vielfache Feile nöthig, auch waren nach seiner sprungweisen Art zu dichten noch manche Lücken auszufüllen. Am 7. Januar 1803 schreibt er an Körner: „Du hast mir diesmal zu viel zugetraut, wenn Du glaubtest, dass ich sobald mit meinem Werke fertig sein würde. Bei mir geht es so rasch nicht, weil ich gar zu oft durch meine unstäte Gesundheit und Schlaflosigkeit unterbrochen werde und wegen zerstörten Kopfes oft wochenlang pausiren muss. Demungeachtet bin ich nicht weit mehr vom Ziele und denke in den ersten Tagen des Februar fertig zu sein. Das Stück ist von der Länge eines gewöhnlichen Fünfakten-Stückes, und wenn ich bedenke, dass ich seit der Mitte August erst an die Ausführung gegangen bin, so bin ich noch immer mit meinem Fleisse zufrieden. Für das Theater möchte es aber keine Speculation sein und am wenigsten für das Dresdener, weil man da auf das Poetische gar nicht eingerichtet ist. Die Handlung wird zwar theatralisch genug sein, aber die Ausführung ist durchaus zu lyrisch für den gemeinen

Zweck, und ich darf mit gutem Gewissen hinzufügen, für das Talent gemeiner Schauspieler zu antik.“ Am 27. Januar hatte er die vielen zurückgelassenen Lücken in den ersten vier Acten ausgefüllt und sah auf diese Weise wenigstens fünf Sechstheile des Ganzen fertig und säuberlich hinter sich, und das letzte Sechstheil, welches — wie er meint — sonst immer das wahre Festmahl der Tragödiendichter ist, gewann auch einen guten Fortgang. Aber er meinte noch 14 Tage Arbeit vor sich zu haben, so gern er auch gewünscht hätte, das Werk noch auf den 8. Februar, den Geburtstag Dalbergs fertig zu bringen, um ihm, der sich mit einem schönen Neujahrspräsent eingestellt hatte, seine Aufmerksamkeit zu bezeugen. Bei angestrengtem Willen und glücklicher Gesundheit gelang das kaum Erwartete: schon am 31. Januar 1803 konnte der Dichter dem Freunde Humboldt melden, dass die Braut von Messina beendigt sei Zur Feier des Geburtstages des Herzogs von Meiningen am 4. Februar producirte er die Tragödie in verbesserter Form in einer „sehr gemischten Gesellschaft von Fürsten, Schauspielern, Damen und Schulmeistern.“ „Diese Vorlesung“ — meldet er — „von der ich mir nur eine sehr mässige Erwartung machte, weil ich mir mein Publikum nicht dazu auswählen konnte, ist mir durch eine recht schöne Theilnahme belohnt worden, und die heterogenen Bestandtheile meines Publikums fanden sich wirklich in einem gemeinsamen Zustande vereinigt. Die Furcht und der Schrecken erwiesen sich in ihrer ganzen Kraft, auch die sanftere Rührung gab sich durch schöne Aeusserungen kund; der Chor erfreute allgemein durch seine naiven Motive und begeisterte durch seinen lyrischen Schwung, so dass ich, bei gehöriger Anordnung, mir auf den Brettern eine bedeutende Wirkung von dem Chore versprechen kann.“ — Um das Stück mit sammt dem Chore auf die Bühne bringen zu können, schien dem Dichter nichts weiter nöthig, als dass er den Chor, ohne an den Worten das Geringste zu verändern, in fünf oder sechs Individuen auflöste,

womit er sich gleich nach der Vorlesung beschäftigte. Schon am 8. Februar hatte sich der Chor in einen Cajetan, Berengar, Manfred, Bohemund, Roger und Hippolyt, sowie die zwei Boten in einen Lanzelot und Olivier verwandelt. Jetzt schickte er Exemplare an die Theater zu Berlin, Hamburg und Leipzig. In Weimar kam das Stück schon am 19. März zur Aufführung, nachdem bereits drei Wochen vorher Leseprobe gehalten war. Goethe gab die Rolle der Fürstin Isabella an Amalie Malkomi, spätere Wolf, welche durch dieselbe zuerst ihr grosses Talent für die Tragödie bekundete.

Der Eindruck war bedeutend und ungewöhnlich stark. Auch Schiller selbst war durch die Vorstellung sehr befriedigt. — Als in der letzten Scene der todte Prinz hergetragen wurde, sagte er zu seiner Umgebung: „Dies ist nun doch wirklich ein Trauerspiel!“ Er erklärte, in der Vorstellung der Braut von Messina zum ersten Male den Eindruck einer wahren Tragödie bekommen zu haben. Und Goethe meinte, der theatralische Boden sei durch diese Erscheinung zu etwas Höherem eingeweiht worden. Als das Stück zu Ende war, musste der Dichter eine damals noch Anstoss erregende Beifallsbezeugung erfahren. Ein junger Doctor der Philosophie rief ihm vom Balkon ein lautes Lebehoch zu. Schiller aber gab sein Missfallen durch vernehmliches Zischen deutlich genug zu erkennen, und das Publikum stimmte mit ein. Der junge Gelehrte erhielt auf Anlass des Hofes wegen dieser unschicklich angebrachten Beifallsbezeugung — Goethe nennt sie eine „verwünschte Acclamation“ — von der Polizei einen Verweis. Er suchte sich später dadurch zu entschuldigen, dass er versicherte, er habe dieses Vivat auf Ersuchen der im Schauspielhaus zahlreich anwesenden Jenenser Studenten ausgebracht.

In Berlin gelangte das Stück am 14. und 15. Juni zur Aufführung. Den Empfang des Werkes hatte Iffland mit den Worten angezeigt: „Die Braut von Messina ist eine erhabene Dichtung,

die mein ganzes Wesen erschüttert hat. Es ist nicht für die Menge geschaffen, was Ihr Geist hat von sich ausgehen lassen, und wie ich diesen Geist empfinde, soll die Vorstellung zu Tage legen, unbekümmert, welche Gegenwirkung die Menge darbieten mag.“ — Ueber die Vorstellung selbst berichtet er: „Am 14. und 16. ward die Braut von Messina mit Würde, Pracht und Bestimmtheit gegeben. Gegenfüssler? etliche! — Totaleffect? Der höchste, tiefste, ehrwürdigste! Die Chöre wurden meisterhaft gesprochen und senkten, wie ein Wetter, sich über das Land. Gott segne und erhalte Sie und Ihre ewig blühende Jugendfülle.“ —

Wir haben die Braut von Messina werden sehen, wir haben das Drama von seiner Entstehung an bis zu seinem Erscheinen auf der Bühne verfolgt. Betrachten wir jetzt das fertige Kunstwerk.

Ich rede zunächst von der Fabel des Stücks. Schon Schlegel bemerkt in seinen Vorlesungen über dramatische Dichtung, es sei die unserm Drama zu Grunde liegende Fabel aus zwei Hauptbestandtheilen zusammengesetzt: aus dem Bilde des Eteocles und Polynices, die ungeachtet der Vermittelung ihrer Mutter Jokaste um den Alleinbesitz des Throns streiten, und aus den zwei durch Liebeseifersucht zum Brudermord getriebenen Brüdern in den „Zwillingen“ von Klinger und im „Julius von Tarent“ von Leisewitz. Was die zuerst genannten dem Thebanischen Sagenkreise angehörigen Feindlichen Brüder betrifft, so sind ihre Namen und ihr Geschick bekannt aus des Aeschylus „Sieben vor Theben“, aus des Sophocles „Antigone“ und aus des Euripides „Phönizierinnen.“ Allein keiner der antiken Tragiker hat das Motiv der Geschlechtsliebe in Anwendung gebracht, wohl aber sucht beim Euripides die Mutter zu vermitteln zwischen den in Folge der Thronstreitigkeit in verhängnissvollem Hasse entbrannten Brüdern, aber die Bemühungen der Jocaste sind vergeblich. Aus diesem Euripideischen Drama hatte Schiller bereits im Jahre 1780 mehrere Scenen übersetzt und in der That erinnert nicht bloss die Erwäh-

nung des Thebanischen Bruderpaares im Munde der Isabella an die in der antiken Tragödie fortlebende Sage, Schiller hat nachweisbar im Einzelnen manche Züge und Situationen aus dem Euripides entlehnt.

Dieser alten Fabel des Bruderzwistes nun, die in der Litteratur aller gebildeten Völker Europas Bearbeitung gefunden, bemächtigten sich auch die Dramatiker der Sturm- und Drangperiode. Als moderne Dichter aber zogen sie das Motiv der Geschlechtsliebe in ihren Plan hinein. Klinger, von dessen Drama „Sturm und Drang“ die ganze Genieperiode benannt wurde, schrieb 1776 seine „Zwillinge“, ein preisgekröntes Stück, und in demselben Jahre erschien der Julius von Tarent von Leisewitz, den man neben Klinger mit Recht einen Vorgänger des Dichters der Räuber nennen kann. Julius von Tarent war in seiner Jugend sein Lieblingswerk gewesen, und Klinger gehörte nach Schiller's eigenem Geständnisse aus dem Jahre 1803 zu Denen, „welche vor fünfundzwanzig Jahren zuerst und mit Kraft auf seinen Geist gewirkt hatten.“ Allein als Schiller seine „Feindlichen Brüder“ dichtete, war er aus der Sturm- und Drangperiode längst geläutert hervorgegangen, so dass, wollte man Schiller's gehalt- und seelenvolles Kunsterzeugniss mit den genannten Stücken zusammenstellen, man deutlich den ungeheuren Abstand von Leisewitz's verständig nüchternen und Klinger's formlos rohen Stücke merken würde: an den Räubern ist ihr Einfluss unschwer nachzuweisen, hier bei der Braut von Messina kann nur von einer ganz allgemeinen Aehnlichkeit des Stoffes die Rede sein, die sich darauf beschränkt, dass bei den drei neuern Dichtern sich die Brüder in der Liebe zu einem Gegenstande begegnen. Mit dem antiken Drama haben die modernen Dichter das gemeinsam, dass der jüngere Bruder der stürmische und gewaltsame ist.

Grösseren Einfluss — wenigstens auf die Composition der Fabel — hatte nach Schiller's eigenem Bekenntniss der König

Oedipus des Sophocles. Er meldet an Goethe: „Ich habe mich dieser Tage viel damit beschäftigt, einen Stoff aufzufinden, welcher von der Art des Oedipus Rex wäre und dem Dichter die nämlichen Vortheile verschaffte. Diese Vortheile sind unermesslich, wenn ich auch nur des einzigen erwähne, dass man die zusammengesetzteste Handlung, welche der tragischen Form ganz widerstrebt, dabei zum Grunde legen kann, indem diese Handlung ja schon geschehen ist, und mithin jenseits der Tragödie fällt. Dazu kommt, dass das Geschehene als unabänderlich, seiner Natur nach viel fürchterlicher ist, und die Furcht, dass etwas geschehen sein möchte, das Gemüth ganz anders afficirt, als die Furcht, das etwas geschehen möchte. Der Oedipus ist gleichsam nur eine tragische Analysis. Alles ist schon da, und es wird nur herausgewickelt. Das kann in der kleinsten Handlung und in einem sehr kleinen Zeitmoment geschehen, wenn die Begebenheiten auch noch so complicirt waren. Wie begünstigt das nicht den Poeten!“

Nach dem Muster nun dieses Sophocleischen Oedipus, so weit es auf seinen im Uebrigen frei erfundenen Stoff anwendbar war, hat Schiller die Braut von Messina componirt. Wie bei Sophocles die Aussetzung und wunderbare Erhaltung des wider der Götter Gebot erzeugten Kindes, der bei zufälliger Begegnung erfolgte Todschlag des Vaters, die Lösung des Räthsels vom Menschen, die Vermählung mit der Mutter jenseits der Tragödie fällt, so hat auch Schiller den bei weitem grössten Theil der Begebenheiten, den Fluch des Ahnherrn, den doppelten Traum der Eltern und dessen doppelte Auslegung durch den Araber einerseits und durch den Mönch andererseits, den Tod des Vaters, die Verbergung der Tochter durch die Mutter und ihr Zusammentreffen mit den Brüdern, dies alles hat der Dichter in die Vergangenheit vor die Tragödie gelegt und sich wie Sophocles nur das verhängnissvolle Hervorbrechen eines verschlungenen Geheimnisses zur Darstellung aufbehalten.

Wenn also hiernach die Beeinflussung der Schiller'schen Composition durch die genannte Sophocleïsche Dichtung als Thatsache feststeht, und wenn ferner namentlich der König Oedipus vielfach als eine Schicksalstragödie angesehen wird, so begreift man, wie die Ansicht Anhänger gewinnen konnte, auch Schiller habe in der Braut von Messina im Geiste der antiken Tragödie die geheimnissvolle Macht des Schicksals dramatisch zur Erscheinung bringen wollen. Wir dürfen es aber nicht unterlassen, genauer zu untersuchen, in wie fern diese Ansicht thatsächlich begründet ist.

Bekanntlich wird dem Alterthume beigelegt der Glaube an eine über Götter und Menschen blind waltende Macht, welche unerbittlich und grausam die Sünden der Väter nicht blos bis ins dritte und vierte Glied, sondern bis zum Untergange des ganzen Geschlechtes heimsucht, welche Schuldige und Unschuldige unterschiedslos in's Verderben stürzt und den Menschen sogar für Thaten zur Verantwortung zieht, zu denen sie ihn gezwungen. So pflegt man sich vorzustellen jenes von den Griechen Μοῖρα, Αἶσα, Εἱμαρμένη, Πεπρωμένη, von den Römern Fatum genannte Schicksal, dieselbe Macht, welche Schiller im Siegesfeste den Aiax, den Sohn des Oileus, also schildern lässt:

„Ohne Wahl vertheilt die Gaben,
„Ohne Billigkeit das Glück,
„Denn Patroclus liegt begraben,
„Und Thersites kommt zurück.!"

Dass dies eine im Alterthume weit verbreitete für die Entstehung mancher Sagen massgebend gewordene Vorstellung gewesen, soll nicht in Abrede gestellt werden, dass aber die erleuchteten Männer des Alterthums, und namentlich die Dramatiker gleichfalls eine so unwürdige und zugleich so trostlose Vorstellung von der Gottheit gehabt, muss auf das Entschiedenste bestritten werden. Schon in den Homerischen Gedichten erscheint das Schicksal nicht als eiserne Nothwendigkeit, welcher der Mensch unter keiner Bedingung entgehen kann; es tritt vielmehr auf als Vorherbestim-

mung, deren wirkliche Erfüllung jedoch von dem Verhalten der Menschen, von der Anwendung ihrer Einsichten und Kräfte, besonders von der Folgsamkeit gegen göttliche Warnungen und Vorschriften mit abhängig gemacht ist. Zeus steht über dem Geschicke, sein Rathschluss waltet in beiden Gedichten über dem endlichen Ausgange der Geschicke der Helden. Was nun vollends die Tragiker anlangt, so haben sie jenem grausen Fatum nicht gefröhnt und dasselbe nicht als die Macht walten lassen, welche einzig und allein die tragische Verwicklung und Entwicklung bestimmt und entscheidet. Ist das nicht schon bezeichnend genug, dass Aristoteles, der doch so scharfsinnig war, wie irgend ein neuerer, und der so viele griechische Tragödien lesen konnte, wie kein neuerer — denn die Mehrzahl der griechischen Tragödien ist inzwischen verloren gegangen — ist es nicht ungemein bezeichnend, dass Aristoteles in seinem Buche von der Dichtkunst, in welchem er eingehend besonders von der Tragödie handelt, über das sogenannte tragische Fatum mit beredtem Stillschweigen hinweg geht? Da, wo er die Frage aufwirft, wie die tragischen Helden beschaffen sein müssen, wenn die Tragödie ihre höchsten Zwecke erreichen soll, verwirft er die Tugendideale nicht minder wie die absoluten Bösewichte und lässt nur die in der Mitte zwischen beiden Extremen stehenden zu, solche, welche durch einen Fehltritt, durch ein Vergehen oder Versehen — also nicht durch des Schicksals Allgewalt — vom Glück ins Unglück gerathen. Diesen Satz hat Aristoteles nicht als eine Geburt seiner Phantasie hingestellt, sondern aus eingehendem Studium der heimischen Tragiker hatte er denselben als ein in der griechischen Tragödie waltendes Gesetz gewonnen. Lessing, der mit dem Ansehen des Aristoteles schon fertig zu werden sich getraute, der sich aber beugte vor der Macht der Beweisgründe des grossen Hellenen, Lessing hat bekanntlich in der Hamburgischen Dramaturgie unter andern Lehrsätzen des Aristoteles auch den in Rede stehenden verfochten und sicher-

gestellt. Zahlreiche Monographien haben sich eingehend mit dem tragischen Fatum beschäftigt, und die Mehrzahl derselben hat dem Aristoteles beipflichten müssen. Schon vor mehr als 60 Jahren durfte ein Gelehrter folgendes — aus gründlichem Studium des Aeschylus hervorgegangenes — Endresultat seiner Untersuchung verkünden:

„Es ist eine hergebrachte Meinung, dass in der griechischen Tragödie ein grober Fatalismus herrsche, dass ein tyrannisches Wesen darin walte, welches ohne Rücksicht auf Verschulden Leiden auferlegt, ja sogar den Menschen zu Verbrechen nöthigt und ihn dafür büssen lässt. Wie aber auch die Alten zum Theil hierüber gedacht haben mögen, von den bessern Dichtern wurden diese Vorstellungen nicht begünstigt, oder wenn die gewählten mytischen Stoffe darauf leiteten, wenigstens so gemildert, dass sie das Trostlose und Niederbeugende verlieren mussten. Aeschylus namentlich hat die Ereignisse, die er in seinen Tragödien darstellt, allzeit an etwas Höheres angeknüpft, sei dies nun Moira, oder Moira und Zeus, welcher niemals als grausam, neidisch, schadenfroh erscheint — wenngleich die Handelnden nach ihrer subjectiven Ueberzeugung und Lage es zuweilen so nennen — sondern erhaben und gerecht. Nie erscheint bei ihm das Leiden durch höhere Hand nach Willkür veranlasst; entweder ist es für eine grosse Idee mit Freiheit übernommen, oder Wirkung einer Unbesonnenheit und Leidenschaft, oder auch früherer Verbrechen, deren Folgen sich allerdings auch auf die Nachkommen erstrecken können, aber im letzten Falle wird der schuldlos Gestrafte meistens für seine Leiden entschädigt.“

Was hier vom Aeschylus gesagt ist, gilt nun vollends vom Sophocles: bei ihm ist die Freiheit des handelnden Individuums noch sicherer gewahrt, durch seine Tragödien geht als Grundton das herrliche Wort des Chores: „Niemals will ich aufhören, den Gott zu meinem Beistand zu haben!“ — Der Mangel an jener Besonnenheit, welche unter den vier Cardinaltugenden der Griechen ihre

Stelle hat, ist es, welcher seine Helden zum Falle bringt. Wir werden uns also nicht aneignen jene so vielfach gedankenlos nachgesprochenen Schlagwörter „Schicksalstragödie“ und „Charaktertragödie“, mit denen man den Unterschied der antiken und modernen Tragödie treffend zu bezeichnen gewähnt hat. Wir werden sogar behaupten, oder worauf es viel mehr ankommt, beweisen können, dass auch mit dem König Oedipus der Dichter keine schroffe Schicksalstragödie beabsichtigt hat.

Wohl lässt Sophocles in der Antigone den Chor singen:

„Im Hause des Labdakos seh' uraltes Leid ich
„Stets erneut auf's Leid der Geschiedenen stürzen,
„Nimmerdar befreit ein Geschlecht das Geschlecht,
„Hinab wirft
„Ein Gott sie, löset nie den Fluch.“

Allein wenn der Dichter auch die Volksstimme sich also aussprechen lässt, so hat er mit jenen Worten doch nicht ein grauses auch von ihm geglaubtes Schicksal anklagen wollen, denn sicherlich wusste er, dass derselbe Volksmund, der das erbarmungslose Fatum beklagt, denn doch von argen Verschuldungen mancher Mitglieder jenes Hauses zu melden weiss. Nicht Götterwillkür, nicht Schicksalslaune hat den Laios, den Vater des Oedipus, vor die Alternative gestellt, kinderlos zu bleiben, oder von der Hand seines eigenen Sohnes zu fallen. Laios hat des Pelops Sohn Chrysippos geraubt und an dem Geraubten sich in strafwürdigster Weise vergangen. Als Strafe für diesen Frevel hat, wie das Orakel ausdrücklich dem Laios verkündet, Zeus, von Pelops als Rächer angerufen, dem, der so ruchlos den Gefühlen eines Vaters Hohn gesprochen, Verzicht auf alle Vaterfreuden auferlegt und eventuell den Todesstreich, versetzt vom eigenen Sohne, verhängt. Wie aber steht es mit Oedipus, diesem gegen Götterwarnung erzeugten Laiossohne? Scheint der nicht zum Mörder seines Vaters prädestiniert, ein eben so willens- als schuldloses Werkzeug in der rächenden Götter-

resp. Schicksalshand zu sein? Wer die Reihenfolge der einzelnen Ereignisse, wie sie Sophocles seinen Helden selber erzählen lässt, recht unbefangenen vorurtheilsfreien Blickes überschaut, wird auf diese Frage denn doch nicht mit einem ganz unbedingten „Ja“ antworten können. Der neugeborene Knabe sollte dem Gebote des Laios gemäss auf dem Kithäron ausgesetzt werden, aber der damit beauftragte Hirt übergiebt ihn einem andern Hirten, durch den er der pflegenden Obhut des kinderlosen Königspaares in Korinth überantwortet wird. Im Königshause wird er ganz wie ein legitimes Kind des Polybos erzogen. Bei einem Mahle nennt ihn, den bereits zum Jünglinge Herangewachsenen, ein trunkener Tischgast ein untergeschobenes Kind. Schwer gekränkt durch diese Beschimpfung wendet er sich an seine vermeintlichen Eltern, welche alsbald den Tischgenossen, der jenes unheilvolle Wort gesprochen, desshalb heftig tadeln. Aber Oedipus fühlt sich dadurch noch nicht beschwichtigt: um auch den letzten Zweifel zu tilgen, wendet er sich ohne Vorwissen des korinthischen Königspaares unmittelbar an den delphischen Gott, um Aufklärung zu erhalten. Aber Phoibos Apollon schweigt in seiner Antwort über den eigentlichen Gegenstand der Frage vollständig, dagegen verkündet er, dass es ihm verhängt sei, den eigenen Vater zu tödten und sich mit der eigenen Mutter zu vermählen. — Was that nun Oedipus? Eben noch hatte er gezweifelt, ob er in dem korinthischen Herrscherpaare auch seine wirklichen Eltern verehre, jetzt zeigt er sich plötzlich ruhiger Erwägung so wenig zugänglich, dass er ganz vergisst, dass Apollon die Zweifel, die ihn zu ihm geführt, nicht im mindesten zerstreut hat, vielmehr betrachtet er sich plötzlich als unzweifelhaftes Kind des Polybos und der Merope, er kehrt der Stadt Korinth schnurstracks den Rücken und rennt somit dem Verderben, dem er zu entrinnen trachtete, jählings in die Arme. Wenn man nun auch unschwer zugestehen wird, dass er, dem so eben eine entsetzliche Zukunft in Aussicht gestellt war, in aufgeregter Stimmung

sich befinden musste, so kann man doch nicht so ohne weiteres abweisen die Bemerkung, dass sein Verfahren „die Vorsicht und den Ernst“ vermissen lasse, welchen „die schauerliche Weissagung erheischt hätte.“ Und eben dieselbe Bemerkung wird sich auch seinen nächst folgenden Thaten gegenüber aufrecht erhalten lassen. Von Delphi zieht er durch Phokis, dort begegnet ihm Laios zu Wagen in einem Hohlwege. Da er nicht freiwillig ausweicht, wird er gewaltsam zurückgetrieben. Er rächt sich durch einen, wie Sophocles ihn bekennen lässt, voll Zornes gegen den Wagenlenker geführten Schlag, alsbald aber versetzt ihm Laios mit seinem Stachelstabe einen Hieb auf das Haupt, den der Getroffene durch einen todbringenden Schlag vergilt, ja in seinem Zorne schlägt er auch die Begleiter des Königs alle todt, bis auf einen, dem es gelingt zu entkommen. Wenn er Schlag mit Schlag erwidert, so kann ihm das nach griechischen Begriffen nicht als ein Unrecht vorgehalten werden, zumal er ja nicht ahnt, dass er dem eigenen Vater gegenüber steht. Aber nach seinem eigenen Geständniss hatte er sich nicht dabei begnügt, Gleiches mit Gleichem zu vergelten. Ausserdem ist ferner doch auch wol die Frage nicht unberechtigt, ob nicht er, dem so eben geweissagt war, er werde den Vater tödten, und der so klüglich dieses Geschick von sich wenden zu können vermeint hätte, ob nicht er die empfangene Beleidigung mit weniger Heftigkeit hätte ahnden müssen? Aber er war ein Mann von heissem Blute, unnachgiebig starr, wie ihn Sophocles in der „Antigone“ ausdrücklich nennt und auch im „König Oedipus“ erscheinen lässt — u. a. in der Scene, in welcher er den in Rede stehenden Hergang selber erzählt. So also wird er nicht dem Vorwurfe entgehen können, der von manchen Seiten z. B. auch von dem grossen Aesthetiker Vischer erhoben ist, dass er „bei seiner jähzornigen Natur nicht bedacht habe, wie der Zufall ihm auflauere, dass er durch den Orakelspruch so weit hätte gewitzigt sein sollen, um nicht den Begegnenden zu erschlagen.“ —

Durch die Lösung des Räthsels der Sphinx hat er Theben von einer entsetzlichen Plage befreit und erhält von den dankbaren Bürgern dafür die Hand Jokaste's und das herrenlos gewordene Königsscepter. Unwissentlich ehelicht er allerdings die Mutter, aber hätte nicht ihm der jüngst erst ertheilte Orakelspruch auch bei diesem Schritte grössere Vorsicht auferlegen müssen? War es nicht ein Stück Vermessenheit, wenn er wirklich wähnte, durch seine jähe Flucht von Korinth hinlänglich dafür gesorgt zu haben, dass der Orakelspruch unerfüllt bliebe? Doch genug, ich denke, es zeigt die Handlungsweise des Oedipus schon in der Vorfabel ganz jene verhängnissvolle Leidenschaftlichkeit des Charakters, welche tragischen Helden eigen sein soll. Aber die eben besprochenen Thaten des Oedipus machen gar nicht die eigentliche Handlung des Sophocleischen Dramas aus, sie werden als vor dem Beginne desselben liegend erzählt, sie bilden nur die Vorfabel: die Sophocleische Tragödie führt uns nicht den in Missethat Gerathenden, sondern den damit bereits Beladenen vor; beim Beginne des Stückes tritt Oedipus uns als König von Theben entgegen, all „die aufgezählten Handlungen liegen hinter ihm", eine Wahrnehmung, die wie ein vorhin beigebrachtes Citat lehrt, auch schon Schiller gemacht hatte. Es entsteht also die Frage: welches ist die Handlung, die den eigentlichen Inhalt des „König Oedipus" ausmacht? Auf diese Frage antwortet Freitag in seiner „Technik des Dramas" kurz und treffend: „Einer hat in Unwissenheit seinen Vater erschlagen und seine Mutter geheirathet. Das ist Voraussetzung. Wie das vorausgegangene Uebel an ihm — er hätte auch sagen können für ihn — zu Tage kommt, das ist das Stück."

Manches Jahr hat Oedipus, dem Jokaste vier Kinder geboren, in ungestörtem Wohlergehen über Theben geherrscht. Plötzlich aber wird das Glück, dessen er und die Bürger, von denen er als mächtigster und bester der Menschen geehrt wird, genossen, durch Misswachs und eine Vieh und Menschen hinraffende Pest gestört.

In wachsamster Sorge für das Wohl der Stadt hat er in Delphi anfragen lassen, wie er das Unheil wenden könne. Apollon befiehlt, den im Lande lebenden Mörder des Laios entweder zu verbannen oder zu tödten, da dieser Unreine das Unheil über Theben gebracht habe. Fortan kennt Oedipus nur eine Aufgabe: dem Mörder nachzuforschen und dem Gebote des Gottes nachzukommen. So führt er selber Schritt für Schritt die Enthüllung der ganzen grässlichen Wirklichkeit herbei. Da, als kein Zweifel mehr möglich ist an der furchtbaren Wahrheit, giebt Jokaste sich in ihrem Schlafgemache selber den Tod, Oedipus aber bohrt sich mit den goldenen Spangen der Jocaste beide Augen aus: sie haben nicht gesehen, wo sie hätten sehen sollen, drum sollen sie von nun an stets im Dunkeln sehen. Verbannt oder getödtet will er sein. Kreon aber, sein Schwager, der nunmehrige Inhaber der Herrschaft, vertröstet ihn auf die Entscheidung des Gottes, die er vorher nochmals einholen wolle und führt ihn in das Innere des Hauses, der Chor aber beschliesst die Tragödie mit den Worten:

„Ihr Bewohner meiner Thebe, sehet, das ist Oedipus,
„Der entwirrt die hohen Räthsel, und der Erste war an Macht,
„Den die Bürger selig alle priesen und beneideten!
„Seht, in welches Missgeschickes grause Wogen er gerieth!
„Drum der Erdensöhne keinen, welcher noch auf jenen Tag
„Harrt, den letzten seiner Tage, preise du vorher beglückt,
„Eh' er drang ans Ziel des Lebens frei von allem Ungemach."

Und in der That ist der Solonische Spruch auch an dem Oedipus zur Wahrheit geworden, aber auch an ihm nicht so ohne jegliches selbsteigenes Zuthun. Jedenfalls lässt die Haupthandlung des Stückes die freie Selhstbestimmung des Helden nicht durch Schicksalswillkür gefesselt erscheinen. Wohl hat ihm der Gott geboten, die befleckende Berührung des Mörders mit den übrigen Thebanern aufzuheben, er aber hat aus eigener Initiative mehr gethan: er hat den Vollbringer des Mordes nicht nur, sondern auch

den etwaigen Hehler verflucht und auch sich selber, wenn er etwa den Mörder unter seinen Hausgenossen verberge. Inmitten der Ausbrüche des tiefsten Jammers, die wir aus dem Munde des bereits des Augenlichtes Beraubten vernehmen, fehlt denn auch nicht das ausdrückliche Bekenntniss der Reue darüber, dass er, verleitet durch ungerechten Argwohn, in stolzer Selbstüberhebung so rücksichtslos die Flüche ausgesprochen, welche nunmehr in ihrer ganzen Furchtbarkeit auf sein eigen Haupt zurückgefallen: Phoibos habe zwar sein Orakel zum Ziele gebracht, aber den verhängnissvollen Schlag gegen seine Augen habe nicht der Gott, sondern seine, des Oedipus eigene Hand geführt. Was aber den ungerechten Argwohn anlangt, den er gleichfalls bereut, so hatte er diesen dem Kreon gegenüber bewiesen, insofern er ihn bezüchtigt, mit Teiresias den Mord des Laios geplant und begangen und nun, da die Herrschaft doch nicht dem Thäter zugefallen, wiederum mit dem Seher im Bunde, auch an seine, des Oedipus Beseitigung gedacht zu haben, so dass Kreon wohl berechtigt war zu dem Ausspruche: „Solcherlei Naturen sind sich selbst durchaus am schlimmsten zu ertragen.“ Das Hauptübel des Oedipus ist eben dies aufbrausende Gemüth, das hereinbrechendes Ungemach nicht durch Geduld zu mildern weiss; muss doch auch in der „Antigone“ der Chor der Oedipustochter zurufen:

„Wild tritt vom wilden Vater her des Mädchens Art
„Hervor: zu weichen weiss sie nicht dem Missgeschick.“

Zu erwähnen bleibt endlich noch die vom Chore nachdrücklich gemissbilligte Leichtfertigkeit und Thorheit, mit welcher momentan wenigstens nicht nur Jokaste sondern auch Oedipus das delphische Orakel und alle Weissagung als nichtig ausrufen in einer Weise, dass jeder fromme griechische Zuhörer wünschen musste — was denn auch nur zu bald geschah, — dass die Untrüglichkeit der Götterverkündungen sich bewahrheiten möchte. Fassen wir dies alles zusammen, so erblicken wir in dem Oedipus einen Helden, der

menschlich fehlt und furchtbar dafür büsst. Von Willensschuld ist er freizusprechen, von thatsächlicher Schuld nicht. Hätte aber der Dichter in dem „Oedipus“ die Idee der Vorausbestimmung des Menschen zu dem, was ihm das Leben Schlimmes bringt, als etwas durchaus Unvermeidliches in der ganzen Schroffheit, welche dieselbe folgerecht durchgeführt in sich fasst, darstellen wollen, so durfte der Held nicht so kurzsichtig, leidenschaftlich und heftig geschildert werden, denn nur, wenn den Menschen ohne alles sein Zuthun ein Leid trifft, vermag jener schroffe Gedanke Platz zu gewinnen. Findet doch auch der in überherbes Unglück Gestürzte — wie Sophocles es später weiter gedichtet hat, den Frieden der Seele und erkennt abermals, dass er in seinem Wüthen gegen sich zu weit gegangen sei, und sehen wir ihn doch sogar der göttlichen Gnade theilhaftig werden. Wir können daher den „König Oedipus“ nicht als eine schroffe Schicksalstragödie ansehen, in welcher ein frommer und gerechter Mensch ohne alles Verschulden von einem Schicksal, das wie eine höhnische Tyrannenlaune sich auf ihn stürzt, zermalmt wird, so dass der Anblick dumpf niederbeugt, statt die Leidenschaften zu reinigen. Wir müssen also ganz entschieden zurückweisen jene Auffassung Klein's, der, wie er es überhaupt liebt, manch grosses Wort gelassen auszusprechen, im ersten Bande seiner „Geschichte des Dramas“ den Oedipus eine „Gliederpuppe in der Hand des Fatums“ nennt und in dem Schicksal und den Göttern die eigentlichen Intriguanten sieht, die den Helden in's Verderben garnen, und wir müssen nicht minder entschieden zurückweisen die Behauptung Julian Schmidt's, der in dem „Oedipus“ „das Vorbild und Muster aller Schicksalstragödien sieht“ und der „alles, was von den Neueren in der Schicksalstragödie geleistet ist, nicht so schrecklich findet, als das Gespenst des Schicksals im Sophocles.“ Schliesslich noch ein resumirendes Wort über die Orakelsprüche. Verkünden sie ein an sich unabänderliches Schicksal, oder treffen sie nur desshalb ein, weil der kurzsichtige Mensch

selber ihre Erfüllung herbeiführt? Dass auf manchen derselben volle Anwendung findet das Wort Goethe's:

„Der Götter Worte sind nicht doppelsinnig,
„Wie der Gedrückte sie im Unmuth wähnt,“

lässt sich leicht erweisen, andere wollen nur warnen, werden aber missverstanden, oder — wie dies bei Laios der Fall war — sie werden in thörichter Vermessenheit missachtet. Was aber das dem Oedipus gegebene Orakel anlangt, so kann nach unserer obigen Darlegung doch nicht behauptet werden, der Schicksalsspruch habe ihn gezwungen von Korinth zu fliehen, in dem Engpasse einen Todtschlag zu begehen und in Theben sich sofort zu vermählen: seine eigene schuldvolle Unbesonnenheit war es, die den Schicksalsspruch zu sicherem Ausgang führte, sie sah wie immer der die Zukunft enthüllende Gott untrüglich voraus, darum erwies sich auch in diesem Falle, und darum erweisen sich in allen ähnlichen Fällen seine Vorherverkündigungen als untrüglich.

Doch nun zurück zu dem Schiller'schen Drama. Wie das Ungemach im Hause des Laios anhebt mit dem Fluche des Pelops, so ist auch in der „Braut von Messina“ der Fluch des Ahnherrn der Ausgangspunkt alles Unheils und Frevels. Aber dieser Fluch hat den alten Fürsten von Messina eben so wenig unverschuldet getroffen, wie jene Verwünschung des Pelops den Laios, denn auch Jener hat, wie Berengar bezeugt, sich des Gegenstandes seines leidenschaftlichen Verlangens auf dem Wege des Raubes bemächtigt:

„Auch ein Raub war's, wie wir Alle wissen,
„Der des alten Fürsten ehliches Gemahl
„In ein frevelnd Ehebett gerissen,
„Denn sie war des Vaters Wahl.
„Und der Ahnherr schüttelte im Zorne
„Grauenvoller Flüche schrecklichen Samen
„Auf das sündige Ehebett aus.
„Greuelthaten ohne Namen,
„Schwarze Verbrechen verbirgt dies Haus.“

Dem Laios hatte das Orakel das Unheil verkündet, das ihm von Seiten des Sohnes drohe. Schiller wählt in seinem modernen Stoffe statt des Orakels ein Traumgesicht, das freilich zu seiner Erklärung noch eines sternkundigen Arabers bedarf. Nach dessen Deutung sind die beiden Lorberbäume, welche der Fürst seinem Lager entspriessen sah, seine beiden Söhne. Die zwischen Beiden emporwachsende Lilie, welche zur alles verzehrenden Flamme wird, ist eine ihm geborene Tochter, durch welche der Tod seiner beiden Söhne und der Untergang seines ganzen Geschlechtes herbeigeführt werden wird. Und wie in der thebanischen Sage die Aussetzung des neugeborenen Knaben das angekündigte Unheil verhüten soll, so wird in derselben Absicht auch von dem Fürsten von Messina die Tochter sofort nach der Geburt dem Tode bestimmt. Aber in beiden Fällen bleibt der gegebene Befehl nicht ausgeführt: dort rettet ein Hirt dem Kinde das Leben, hier ist es die Mutter selber, welche den „blutigen Vorsatz" des Gemahls vereitelte. Auch erfahren wir des Näheren das ganz bestimmte Motiv ihrer That:

„Der Mutterliebe mächt'ge Stimme nicht
„Allein trieb mich, das Kindlein zu verschonen.
„Auch mir ward eines Traumes seltsames
„Orakel, als mein Schooss mit dieser Tochter
„Gesegnet war. Ein Kind, wie Liebesgötter schön,
„Sah ich im Grase spielen, und ein Löwe
„Kam aus dem Wald, der in dem blut'gen Rachen
„Die frisch gejagte Beute trug, und liess
„Sie schmeichelnd in den Schooss des Kindes fallen.
„Und aus den Lüften schwang ein Adler sich
„Herab, ein zitternd Reh in seinen Fängen,
„Und legt' es schmeichelnd in den Schoss des Kindes.
„Und Beide, Löw' und Adler, legten fromm,
„Gepaart sich zu des Kindes Füssen nieder.
„— Des Traums Verständniss löste mir ein Mönch,
„Ein gottgeliebter Mann, bei dem das Herz

„Rath fand und Trost in jeder ird'schen Noth.
„Der sprach: „Genesen würd' ich einer Tochter,
„Die mir der Söhne streitende Gemüther
„In heisser Liebesgluth vereinen würde."
„— Im Innersten bewahrt ich mir dies Wort:
„Dem Gott der Wahrheit mehr als dem der Lüge
„Vertrauend, rettet' ich die Gottverheissne,
„Des Segens Tochter, meiner Hoffnung Pfand.
— — — — — — — — — — — — — — —
„So liess ich an verborgner Stätte sie
„Von meinen Augen fern geheimnissvoll
„Durch fremde Hand erziehn.

So wächst Beatrice heran wie Oedipus in völligster Unbekanntschaft mit ihren Verhältnissen. Und wie Jener, nur weil er seinen wahren Vater nicht kannte, zum Vatermörder werden konnte, so konnte Beatrice, nur weil sie von ihrer Herkunft nichts wusste, als Geliebte beider Brüder den einen zum Mörder des andern machen. So begehen Oedipus wie Don Cesar einen Mord an ihren nächsten Verwandten: Jener erschlägt unwissend seinen Vater, dieser senkt wissend den Mordstahl in die Brust des Bruders. Auch das Motiv der unerlaubten Liebe ist, freilich bedeutend gemildert, von Schiller verwerthet eben in jener Liebe beider Brüder zur Schwester.

Doch nicht allein in der Erfindung des Stoffes bekundet die „Braut von Messina" die Einwirkung des Sophocleischen Dramas, auch in der künstlerischen Behandlung des Stoffes tritt uns dieselbe nicht minder klar entgegen, insofern ganz wie bei Sophocles — wir mussten dies schon oben sagen — die eigentliche Handlung des Dramas nur Darstellung der tragischen Katastrophe ist. Auch liessen sich, was die Ausführung im einzelnen anlangt, manche Aehnlichkeiten, Anklänge und offenbare Entlehnungen nachweisen: in dieses Détail einzugehen, kann füglich nicht unsere Aufgabe sein, nur sei bemerkt, dass bereits im Jahre 1853 Baptist

Gerlinger in einer Monographie: „Die griechischen Elemente in Schiller's Braut von Messina“ die wörtlichen Entlehnungen aus Aeschylus, Sophocles und Euripides sorgsam aufgesucht und zusammengestellt hat. Ungleich wichtiger ist es für uns, zu erfahren, wie der moderne Dichter die Schicksalsmacht hat walten lassen; war es gerechtfertigt, wenn man — wie dies namentlich Tieck am häufigsten und am leidenschaftlichsten gethan hat — neben „Wallenstein“ allein und ausschliesslich die „Braut von Messina“ für das tolle Spukwesen der spätern Schicksalstragödien verantwortlich gemacht hat?

Diese Frage ist entschieden zu verneinen. Betrachten wir zunächst die beiden Brüder Don Manuel und Don Cesar. Von ihres Vaters Schuld und des Ahnherrn Fluch haben wir uns bereits unterrichtet. Standen nun die beiden Brüder wirklich schuld- und willenslos unter den absolut unvermeidlichen Nachwirkungen dieses grausen Fluches? Cajetan allerdings scheint diese Anschauung zu theilen, wenn er ausruft:

„Ja es hat nicht gut begonnen,
„Glaubt mir, und es endet nicht gut,
„Denn gebüsst wird unter der Sonnen
„Jede That der verblendeten Wuth.
„Es ist kein Zufall und blindes Loos,
„Dass die Brüder sich wüthend selbst zerstören,
„Denn verflucht war der Mutterschooss,
„Sie sollte den Hass und den Streit gebären.“

Auch die Mutter äussert vor den Aeltesten von Messina schmerzvoll in Bezug auf ihre Söhne:

„Mit ihnen wuchs
„Aus unbekannt verhängnissvollem Samen
„Auch ein unsel'ger Bruderhass empor,
„Der Kindheit frohe Einigkeit zerreissend,
„Und reifte furchtbar mit dem Ernst der Jahre.“

Dieselbe Mutter trägt aber kein Bedenken, dem Don Manuel vorzuhalten:

„Ihn — den Bruder — würdest Du aus Tausenden
„Heraus
„Zum Freunde Dir gewählt, ihn an Dein Herz
„Geschlossen haben als den Einzigen;
„Und jetzt, da ihn die heilige Natur
„Dir gab, Dir in der Wiege schon ihn schenkte,
„Trittst Du, ein Frevler an dem eignen Blut,
„Mit stolzer Willkür ihr Geschenk mit Füssen.

Und zu beiden Söhnen gewendet, spricht sie das bedeutungsvolle Wort:

„Gleich auf beiden Seiten ist das Unrecht,
„Seid edel und grossherzig schenkt einander
„Die unabtragbar ungeheure Schuld.
— — — — — — — — — — — — — — — — — —
„Vollendet! Ihr habt freie Macht! Gehorcht
„Dem Dämon, der euch sinnlos wüthend treibt. — — —

Betrachten wir dann noch aufmerksam jene Wechselrede zwischen Don Manuel und Don Cesar:

Don Manuel.
„Es ist der Fluch der Hohen, dass die Niedern
„Sich ihres offnen Ohrs bemächtigen.“
Don Cesar.
„So ist's. Die Diener tragen alle Schuld.“
Don Manuel.
„Die unser Herz in bitterm Hass entfremdet.“
Don Cesar.
„Die böse Worte hin und wieder trugen.“
Don Manuel.
„Mit falscher Deutung jede That vergiftet.“
Don Cesar.
„Die Wunde nährten, die sie heilen sollten.“
Don Manuel.
„Die Flamme schürten, die sie löschen konnten.“
Don Cesar.
„Wir waren die Verführten, die Betrognen!“
Don Manuel.
„Das blinde Werkzeug fremder Leidenschaft.“

Mag auch in der antiken Dichtung der Bruderhass des Eteokles und Polyneikes ausdrücklicher motivirt sein durch den Fluch des Vaters, der die Söhne traf, weil sie sich pietätslos an ihm vergangen, so kann Angesichts der eben beigebrachten Citate doch nicht behauptet werden, dass Schiller die Zwietracht der Brüder einzig und allein auf die eiserne Schicksalsnothwendigkeit zurückführe und als etwas absolut Unabänderliches hinstelle, so dass sie für ihre gegenseitigen feindseligen Gesinnungen und die aus denselben erwachsenen Handlungen keinerlei selbsteigene Verantwortung zu tragen hätten. Gut! Aber war nicht die verhängnissvolle Liebe Beider zur eigenen Schwester und ihr aus dieser Liebe hervorgehendes endliches tragisches Geschick unabänderliche Schicksalsbestimmung, weil vom Orakel vorher verkündet? Mit nichten, denn eben so wenig wie der delphische Gott den Oedipus zur Vollbringung seiner so folgenschweren Thaten zwang und jeder Verantwortlichkeit enthob, eben so wenig hat Schiller die Eigenwilligkeit und Unbesonnenheit Don Manuel's als Schicksalsintrigue hingestellt, abgesehen davon, dass die betreffenden Weissagungen weil es ihrer zwei sind, nicht mit dem „Anspruch des allein Wahren" auftreten können. Macht nicht Cajetan dem Don Manuel, als dieser erzählt, wie er die Geliebte gefunden und gewonnen und ohne Einstimmung der Eltern einen Liebesbund geschlossen, folgende Vorhaltung:

„Mit Furcht, o Herr, erfüllt mich Dein Bericht.
„Raub hast Du an dem Göttlichen begangen,
„Des Himmels Braut berührt mit sündigem Verlangen,
„Denn furchtbar heilig ist des Klosters Pflicht."

Hierauf kann der Gebieter zwar entgegnen:

„Nicht Raub am Himmel war mein Glück, denn noch
„Durch kein Gelübde war das Herz gefesselt,
„Das sich auf ewig mir zu eigen gab.
— — — — — — — — — — — — — — — —
„Ein heilig Pfand ward sie zum Gotteshaus
„Vertraut, das man zurück einst werde fordern."

Gleichwohl hat er sie aus der Freistatt des Klosters doch entführt, an demselben Tage, an welchem sich das Loos ihrer Geburt aufklären sollte, und muss deshalb über sich ergehen lassen den Vorwurf eben desselben Cajetan:

„Welch' kühn-verwegen räuberische That!
„Verzeih, o Herr, die freie Tadelrede!
„Doch solches ist des weisen Alters Recht,
„ Wenn sich die rasche Jugend kühn vergisst."

Und als der Gebieter nach dem Bazar sich begeben, um Brautgeschenke für die Erwählte einzukaufen, äussert sich der Tadel aus demselben Munde noch unumwundener:

„Sehr missfällt mir dies Geheime,
„Dieser Ehe segenloser Bund,
„Diese lichtscheu krummen Liebespfade,
„Dieses Klosterraubs verwegne That;
„Denn das Gute liebt sich das Gerade,
„Böse Früchte trägt die böse Saat."

Und in der That hätte doch der unheilvollste aller Conflicte vermieden werden können, wenn Don Manuel nicht eben jene geheimen krummen Liebespfade eingeschlagen hätte, wenn er selber in das Dunkel eher Licht zu bringen gesucht oder doch wenigstens den von dem alten Diener angekündigten Tag, an welchem „das Schicksal der Beatrice sich entscheidend werde lösen", abgewartet hätte. Aber — wird man einwenden — warum musste er gerade die Beatrice auffinden und lieben? Mit demselben Rechte könnte man z. B. auch fragen: Warum musste Romeo gerade in die Tochter seines Feindes sich verlieben? Aus keinem andern Grunde, als weil die tragische Situation es also verlangte. In keinem der beiden Fälle aber hatte ein tückisches Schicksal die Hand im Spiele: die eine Handlung ist so natürlich herbeigeführt als die andere, wie denn auch der Todesstreich, den Don Manuel von der Hand des von Liebeseifersucht entflammten Bruders empfängt, ohne Hinzu-

nahme eines Schicksalsmotives psychologisch sich ganz einfach und natürlich erklärt.

Doch wie hatte der andere Bruder die Beatrice gefunden? Die Mutter fragt den Don Cesar:

„Lass hören,
„Was Deine Wahl gelenkt."

Er entgegnet:

„Wahl, meine Mutter?
„Ist's Wahl, wenn des Gestirnes Macht den Menschen
„Ereilt in der verhängnissvollen Stunde?"

Und als er nun den Bericht über sein Zusammentreffen mit der Jungfrau bei des Fürsten Bestattung vollendet, da ruft die Mutter aus:

„Den eignen freien Weg, ich seh es wol,
„Will das Verhängniss gehn mit meinen Kindern.
„Vom Berge stürzt der ungeheure Strom,
„Wühlt sich sein Bette selbst und bricht sich Bahn,
„Nicht des gemessnen Pfades achtet er,
„Den ihm die Klugheit vorbedächtig baut.
„So unterwerf ich mich — wie kann ich's ändern? —
„Der unregiersam starken Götterhand,
„Die meines Hauses Schicksal dunkel spinnt."

Aber am Schlusse seiner Erzählung des Herganges rafft Don Cesar sich doch zu einer anderen höheren Auffassung auf, nicht „des Gestirnes Macht", nicht das „dunkle Schicksal" ist es mehr, auf welches er dort hinweist, die Vorstellung vielmehr einer obwaltenden Vorsehung ist es, die er ausspricht in den Worten:

„Und diesen festlich ernsten Augenblick
„Erwählte sich der Lenker meines Lebens,
„Mich zu berühren mit der Liebe Strahl.
„Wie es geschah, frag' ich mich selbst vergebens."

Freilich bedarf, wer bei des eignen Vaters Leichenbegängnisse thut, was Don Cesar gethan, einer Rechtfertigung, die um so unanfechtbarer erscheint, je geheimnissvoller die Sphäre, und je

gewaltiger die Macht ist, auf welche verwiesen wird. Dem Dichter aber darf desshalb nicht untergelegt werden, auch er habe das sonst Unbegreifliche durch einen Hinweis auf das Wirken einer Macht motiviren wollen. Er hat — dünkt mich — hinlänglich dafür gesorgt, dass wir aus dem eigenthümlich abnormen Verhältnisse, das zwischen Sohn und Vater bestand, so wie aus dem leidenschaftlichen Character des Don Cesar — ohne Hinzunahme der Schicksalsmacht — uns den betreffenden Hergang wohl zu erklären vermögen. Noch viel weniger ist es Schicksalstücke, die eben denselben zum Brudermörder macht: die von Eifersucht entzündete Zornesgluth ist es, die ihn die tödtliche Wunde schlagen lässt. Weil ich Dich liebte — sagt er zu Beatrice — über alle Grenzen, trag ich den schweren Fluch des Brudermords, Liebe zu Dir war meine ganze Schuld. Vollends aber ist sein Opfertod ein durchaus freiwilliger. In der freiwilligen Abbüssung seiner Schuld sollte sich die Heiligkeit des Sittengesetzes und zugleich eine Geisteskraft leuchtend offenbaren, an welcher das Schicksal scheitert: „der freie Tod nur bricht die Kette des Geschicks.“ Wohl konnte Don Cesar unmittelbar nach Vollbringung des Brudermordes noch ausrufen:

„Ich habe meinen Feind getödtet,
„Der mein vertrauend redlich Herz betrog,
„Die Bruderliebe mir zum Fallstrick legte.
„Ein furchtbar grässlich Ansehn hat die That,
„Doch der gerechte Himmel hat gerichtet.“

Doch bald, nachdem sich das furchtbarste Geheimniss offenbart, muss er diese Anklage zurücknehmen und anerkennen:

„Er schied rein hinweg, und ich bin schuldig.
„Und diese Schuld kann nur der Tod sühnen:
„Der Tod hat eine reinigende Kraft,
„In seinem unvergänglichen Palaste
„Zu echter Tugend reinem Diamant
„Das Sterbliche zu läutern und die Flecken

„Der mangelhaften Menschheit zu verzehren.
„Des Bruders „Stimme aus dem Sarg"
„Ruft (daher) mächt'ger dringend als der Mutter Thränen
„Und mächt'ger als der Liebe Flehn."

Cajetan aber beschliesst, als Don Cesar den Stahl in die eigne Brust gebohrt, die Tragödie mit den Worten:

„Erschüttert steh' ich, weiss nicht, ob ich ihn
„Bejammern oder preisen soll sein Loos.
„Dies eine fühl' ich und erkenn es klar:
„Das Leben ist der Güter höchstes nicht,
„Der Uebel grösstes aber ist die Schuld."

Wir kommen nun zur Schwester. Auch bei ihr begegnen wir neben unzweideutigen Schuldbekenntnissen jenem Hinweise auf eine zwingende Schicksalsmacht. So ruft sie in dem bekannten Monologe aus:

„Vergieb, Du Herrliche, die mich geboren,
„Dass ich vorgreifend den verhängten Stunden
„Mir eigenmächtig mein Geschick erkoren.
„Nicht frei erwählt ich's, es hat mich gefunden;
„Ein dringt der Gott auch zu verschlossnen Thoren,
„Zu Perseus Thurm hat er den Weg gefunden,
„Dem Dämon ist sein Opfer unverloren.
„Wär es an öde Klippen angebunden
„Und an des Atlas himmeltragende Säulen,
„So wird ein Flügelross es dort ereilen."

Aber kurz zuvor in demselben Monologe hatte sie doch folgende Selbstanklage erheben müssen:

„Warum verliess ich meine stille Zelle?
„Da lebt ich ohne Sehnsucht, ohne Harm!
„Das Herz war ruhig, wie die Wiesenquelle,
„An Wünschen leer, doch nicht an Freuden arm.
„Ergriffen jetzt hat mich des Lebens Welle,
„Mich fasst die Welt in ihren Riesenarm;
„Zerrissen hab ich alle frühern Bande
„Vertrauend eines Schwures leichtem Pfande.

„Wo waren die Sinne?
„Was hab ich gethan?
„Ergriff mich bethörend
„Ein rasender Wahn?

„Den Schleier zerriss ich
„Jungfräulicher Zucht,
„Die Pforten durchbrach ich der heiligen Zelle!
„Umstrickte mich blendend ein Zauber der Hölle?
„Dem Manne folgt ich,
„Dem kühnen Entführer, in sträflicher Flucht.

„O komm mein Geliebter!
„Wo bleibst Du und säumest? Befreie, befreie
„Die kämpfende Seele! Mich naget die Reue,
„Es fasst mich der Schmerz."

Isabella, sobald sie vernommen, die Tochter sei aus dem Kloster verschwunden, kann dem Gedanken an ein „Entfliehen in Freiheit" nicht Raum geben:

„Es ist Gewalt! es ist verwegner Raub!
„Nicht pflichtvergessen konnte meine Tochter
„Aus freier Neigung dem Verführer folgen!"

Und als der herbeigesehnte Geliebte nun erschienen, kann Beatrice selbst in seiner Gegenwart sich den Vorwurf nicht ersparen:

„Und ich entfloh ihr! konnte sie verlassen,
„Vielleicht am Morgen eben dieses Tags,
„Der mich auf ewig ihr vereinen sollte!
„O, selbst die Mutter gab ich hin für Dich!"

Und sobald sie der Mutter ansichtig geworden ist und sie erkannt hat, ruft sie aus:

„Zu Deinen Füssen sieh die Schuldige."

Leicht und unbesonnen hat sie sich in der That dem ihr unbekannten Don Manuel ergeben. Ihre Eltern kennt sie nicht: an dem nämlichen Tage, an welchem sich das Geheimniss ihrer Herkunft aufklären soll, lässt sie sich von dem Geliebten aus dem

Kloster entführen. Aber noch mehr. Sie wiederholt die Schuld ihrer Mutter, denn auch sie hat schon ein Geheimniss vor Don Manuel. Wider dessen Wissen und Wollen war sie bei des Fürsten Leichenfeier im Dome anwesend und hatte dort jene unglückselige Begegnung mit Don Cesar, welche so recht eigentlich die tragische Katastrophe herbeiführte. Zwar will sie den Ungehorsam, dessen sie sich gegen den Geliebten schuldig gemacht, nicht ganz allein verantworten:

„Die Begierde war zu mächtig!“ —

sagt sie zu Don Manuel — —

„Ich weiss es nicht, welch' bösen Sternes Macht
„Mich trieb mit unbezwinglichem Gelüsten.
„Des Herzens heissen Drang musst ich vergnügen.“

Aber vorher hatte sie im Monologe sich selber ihre Schuld gestanden und bekannt, dass sie an jenem Tage des Leichenbegängnisses

„Aus des Klosters Hut
„In die fremden Menschenschaaren
„Sich gewagt mit frevelm Muth.
„Dort bei jenes Festes Feier,
„Da der Fürst begraben ward,
„Mein Erkühnen büsst ich theuer;
„Nur ein Gott hat mich bewahrt —
„Da der Jüngling mir, der fremde,
„Nahte mit dem Flammenauge
„Und mit Blicken, die mich schreckten,
„Mir das Innerste durchzuckten,
„In das tiefste Herz mir schaute —
„Noch durchschauert kaltes Grauen,
„Da ich's denke, mir die Brust.
„Nimmer, nimmer kann ich schauen
„In die Augen des Geliebten,
„Dieser stillen Schuld bewusst!“

Und diese Schuld vermag auch nicht Diego von ihr zu nehmen, der ihre Anwesenheit im Dome mit zu verantworten hatte, wenn er auch diese Verantwortlichkeit der Isabella gegenüber sich zu erleichtern sucht durch den Hinweis auf die „Stimme der Natur“ und die „Macht des Blutes“, die er in dem Wunsche der Beatrice zu erkennen geglaubt:

„Ich hielt es für des Himmels eignes Werk,
„Der mit verborgen ahnungsvollem Zuge
„Die Tochter hintrieb zu des Vaters Grab.“

Völlig entlastet wird dadurch weder Diego selber noch Beatrice.

Wohl mag Letztere, als statt des heissersehnten Don Manuel Don Cesar in dem Garten erschienen und sie aus seinem Munde vernommen, wer er sei, in die Klagetöne ausbrechen:

„Wehe mir! In welche Hand
„Hat das Unglück mich gegeben!
„Unter allen,
„Welche leben,
„Nicht in diese sollt' ich fallen!

„Jetzt versteh' ich das Entsetzen,
„Das geheimnissvolle Grauen.
„Das mich schaudernd stets gefasst,
„Wenn man mir den Namen nannte
„Dieses furchtbaren Geschlechtes,
„Das sich selbst vertilgend hasst,
„Gegen seine eignen Glieder
„Wüthend mit Erbittrung rast!
„Schaudernd hört ich oft und wieder
„Von dem Schlangenhass der Brüder,
„Und jetzt reisst mein Schreckenschicksal
„Mich die Arme, Rettungslose,
„In den Strudel dieses Hasses,
„Dieses Unglücks mit hinein,“

mag sie immerhin also klagen — das ist psychologisch ja durch-

aus begründet — der Dichter aber hat jedenfalls dafür gesorgt, dass uns nicht verborgen bliebe, in wie weit Beatrice — natürlich nicht wollend, aber doch thatsächlich — selbst handelnd dazu beigetragen habe, dass jenes Schreckenschicksal sich erfüllen musste.

Wir kommen nun zur Mutter. Sie weist am häufigsten hin auf des „Dämons Neid", auf des Hauses „alten Fluch", auf den „bösen nicht schlummernden Genius", auf die „dunkle Schicksalsmacht." Als sie die Entführung der Tochter vernommen, klagt sie, ganz entsprechend der Stimmung, in welche der ungeahnte, ihre Hoffnungen so furchtbar täuschende Vorfall sie versetzen musste:

„Wann endlich wird der alte Fluch sich lösen,
„Der über diesem Hause lastend ruht?
„Mit meiner Hoffnung spielt ein tückisch Wesen,
„Und nimmer stillt sich seines Neides Wuth."

Und bald darauf erwidert sie auf den Zuspruch des Dieners, der ihre Hoffnungen zu beleben sucht:

„Ich will nicht eher meine Sterne loben,
„Bis ich das Ende dieser Thaten sah.
„Dass mir der böse Genius nicht schlummert,
„Erinnert warnend mich der Tochter Flucht."

Ebenso aus ihrer momentanen Stimmung durchaus motivirt erscheint der Ausruf, den sie thut, als die so lang entbehrte Tochter endlich den Penaten des Elternhauses überantwortet ist, aber sprach- und bewusstlos:

„O muss ein neid'scher Dämon mir die Wonne
„Des heiss erflehten Augenblicks verbittern!"

Aber forschen wir eingehender den Intentionen des Dichters nach, so können wir zur Evidenz die Absicht desselben nachweisen, die Herbheit ihres Geschickes dadurch zu mildern, dass er auch sie nicht ohne tragische Schuld erscheinen lässt. Zwar hatte sie mit Widerwillen das Haus des Gemahls betreten, war sie doch dem Vater desselben bestimmt gewesen, aber wir erfahren nicht,

dass sie etwas gethan habe, um die Schmach von sich abzuwehren. Und gehört nicht zur tragischen Schuld auch der Versuch, durch natürliche Verstellung und kleinliche List das Verhängniss zu umgehen? Wohl rühmt sie sich:

„Nichts Kleines war es, solche Heimlichkeit
„Verhüllt zu tragen diese langen Jahre,
„Den Mann zu täuschen, den umsichtigsten
„Der Menschen, und in's Herz zurückzudrängen
„Den Trieb des Bluts, der mächtig wie des Feuers
„Verschloss'ner Gott aus seinen Banden strebte!"

Aber muss sie nicht aus der eignen Tochter Mund den Vorwurf hören:

„O Mutter, Mutter! Warum hast Du mich
„Gerettet? Warum warfst Du mich nicht hin
„Dem Fluch, der eh' ich war, mich schon verfolgte?
„Blödsicht'ge Mutter! Warum dünktest Du
„Dich weiser als die Allesschauenden,
„Die Nah' und Fernes an einander knüpfen
„Und in der Zukunft späte Saaten sehn?
„Dir selbst und mir, uns Allen zum Verderben
„Hast Du den Todesgöttern ihren Raub,
„Den sie gefordert, frevelnd vorenthalten!
„Jetzt nehmen sie ihn zweifach, dreifach selbst.
„Nicht dank' ich Dir das traurige Geschenk,
„Dem Schmerz, dem Jammer hast Du mich erhalten!"

Und Don Cesar, in seinem verzweiflungsvollen Zorne alle Rücksichten der Pietät vergessend, schleudert ihr sogar das entsetzliche Wort entgegen:

„Verflucht sei Deine Heimlichkeit,
„Die all' dies Grässliche verschuldet! Falle
„Der Donner nieder, der Dein Herz zerschmettert!"

Ganz besonders aber muss ich noch auf einen Zug aufmerksam machen, den die Schiller'sche Isabella von der Sophokleischen Jokaste erhalten hat. Letztere verhöhnte in furchtbarster Selbst-

verblendung, wie wir vorhin bemerkten, das Ansehen der Orakel derartig, dass der fromme Sinn des Chores nicht minder wie der Zuschauer ihr Eintreffen beschleunigt zu sehen wünschen musste, und wie wir in dieser Frivolität eine tragische Schuld der Jokaste zu erblicken berechtigt sind, so werden wir auch in dem ganz ähnlichen Verhalten der Isabella die Absicht des Dichters nicht verkennen dürfen, das über sie hereinbrechende Verhängniss einigermassen zu mildern und nicht absolut als grause Schicksalswillkür erscheinen zu lassen.

Zuerst hatten beide Fürstinnen an die göttlichen Verkündigungen geglaubt und diesem Glauben entsprechend gehandelt. Als aber die Ereignisse nicht mehr ihren Berechnungen entsprechen, schlägt bei Beiden der Glaube in den völligsten Unglauben um. Jokaste sucht ihren Gatten zu beruhigen durch den Zuspruch:

„Vernimm von mir und lerne, dass den Sterblichen
„Auch nicht
„Im mindesten der Zukunft Kunde ward zu Theil,“

und bei der Nachricht von dem Tode des Polybos, des vermeintlichen Vaters des Oedipus ruft sie in übermüthiger Freude aus:

„Wo seid ihr nun, ihr Weissagungen des Gottes?“

Für diese und ähnliche Ausbrüche des Unglaubens erfährt sie die Zurechtweisungen des Chores. Ebenso wahrt auch der Schiller'sche Chor der Isabella gegenüber das Ansehen göttlicher Verkündigungen.

Von Schmerz überwältigt bricht sie an der Leiche Don Manuels in die Worte aus:

„So haltet ihr mir Wort, ihr Himmelsmächte?
„Das, das ist eure Wahrheit? Wehe dem,
„Der euch vertraut mit redlichem Gemüth!
— — — — — — — — — — — — — — — — —
„O — — —
„Lernt die Lügen kennen,

„Womit die Träume uns, die Seher täuschen!
„Glaube noch Einer an der Götter Mund!
— — — — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — — —

„Die Kunst der Seher ist ein eitles Nichts:
„Betrüger sind sie oder sind betrogen.
„Nichts Wahres lässt sich von der Zukunft wissen,
„Du schöpfest drunten an der Hölle Flüssen,
„Du schöpfest droben an dem Quell des Lichts.“

Da fällt ihr Cajetan in die Rede:

„Weh! Wehe! Was sagst Du? Halt ein, halt ein!
„Bezähme der Zunge verwegenes Toben!
„Die Orakel sehen und treffen ein,
„Der Ausgang wird die Wahrhaftigen loben.“

Isabella aber entgegnet:

„Nicht zähmen will ich meine Zunge, laut,
„Wie mir das Herz gebietet, will ich reden.
„Warum besuchen wir die heil'gen Häuser
„Und heben zu dem Himmel fromme Hände?
„Gutmüth'ge Thoren, was gewinnen wir
„Mit unserm Glauben? So unmöglich ist's,
„Die Götter die hochwohnenden zu treffen,
„Als in den Mond mit einem Pfeil zu schiessen.
„Vermauert ist dem Sterblichen die Zukunft,
„Und kein Gebet durchbohrt den ehrnen Himmel.
„Ob rechts die Vögel fliegen oder links,
„Die Sterne so sich oder anders fügen,
„Nicht Sinn ist in dem Buche der Natur,
„Die Traumkunst träumt und alle Zeichen trügen.“

Und nun fällt Bohemund ein:

„Halt ein, Unglückliche! Wehe! Wehe!
„Du leugnest der Sonne leuchtendes Licht
„Mit blinden Augen! Die Götter leben.
„Erkenne sie, die Dich furchtbar umgeben.“

Und derselbe Bohemund ruft ihr zu, als Don Cesar's Bekenntniss die entsetzlichste aller Wahrheiten enthüllt:

„Es ist gesprochen, Du hast es vernommen,
„Das Schlimmste weisst Du, nichts ist mehr zurück!
„Wie die Seher verkündet, so ist es gekommen,
„Denn noch Niemand entfloh dem verhängten Geschick.
„Und wer sich vermisst, es klüglich zu wenden,
„Der muss es selber erbauend vollenden,

eben in Folge der strafbar klüglichen mit ebenso grosser Kurzsichtigkeit gepaarten Vermessenheit, wie sich dies auch an der Isabella zeigte, deren Verzweiflung sich zur verwegensten Gottlosigkeit steigert in den Worten:

„Was kümmerts mich noch, ob die Götter sich
„Als Lügner zeigen oder sich als wahr
„Bestätigen? Mir haben sie das Aergste
„Gethan. — Trotz biet' ich ihnen, mich noch härter
„Zu treffen, als sie trafen. — Wer für nichts mehr
„Zu zittern hat, der fürchtet sie nicht mehr.
„Ermordet liegt mir der geliebte Sohn,
„Und von dem lebenden scheid' ich mich selbst:
„Er ist mein Sohn nicht. — Einen Basilisken
„Hab ich erzeugt, genährt an meiner Brust,
„Der mir den bessern Sohn zu Tode stach.
„ — Komm, meine Tochter! Hier ist unsers Bleibens
„Nicht mehr — den Rachegeistern überlass ich
„Dies Haus — ein Frevel führte mich herein,
„Ein Frevel treibt mich aus. — Mit Widerwillen
„Hab ich's betreten und mit Furcht bewohnt,
„In Verzweiflung räum' ich's. — Alles dies
„Erleid' ich schuldlos, doch bei Ehren bleiben
„Die Orakel, und gerettet sind die Götter."

Dass der Dichter, wenn er sie ihre Schuldlosigkeit behaupten lässt, damit auch seinerseits sie völlig habe entlasten wollen, das glaube ich auf Grund meiner Darlegungen verneinen zu dürfen,

vollends aber glaube ich die Hettner'sche Ansicht widerlegt zu haben, dass in den angeführten Schlussworten der Isabella „das Grundmotiv der ganzen Dichtung" enthalten sei. Wir haben gesehen, dass die Vorstellung von der unvermeidlichen Macht des Schicksals in der Ueberzeugung der handelnden Personen lebt und desshalb auch Ausdruck findet, aber es ist uns nicht entgangen, dass dieselben einerseits durch die Berufung auf jene Macht sich von selbsteigener Verantwortung befreien wollen, andererseits aber öfter doch ihr eigenes Verschulden offen anerkennen. Wie in der „Jungfrau von Orleans" die Handlung auf dem Wunderbaren zu beruhen scheint, sie aber thatsächlich doch auf die psychologische Entwickelung der Charaktere gegründet ist, so sind auch in der „Braut von Messina" trotz der vielfachen Hinweisungen auf die Schicksalsallgewalt die Hauptvorgänge doch nothwendige Wirkungen des Charakters der handelnden Personen, deren keine vollständig vor dem tragischen Gerichtshofe bestehen kann. Wenn also auch hier in der „Braut von Messina" kein Pylades das trostreiche Wort verkündet:

„Die Götter rächen
„Der Väter Missethat nicht an dem Sohn;
„Ein Jeglicher, gut oder böse, nimmt
„Sich seinen Lohn mit seiner That hinweg.
„Es erbt der Eltern Segen, nicht ihr Fluch,

so haben wir doch zur Genüge gesehen, wie die beiden Brüder Don Manuel und Don Cesar durch ihre eigenen Vergehen das Verderben unterhalten, dem sie durch die Flüche ihres Ahnherrn geweiht sind, und wie überhaupt alle in dem Drama auftretenden Personen durch Unbesonnenheit die furchtbare Kraft der Nemesis entbinden, welche ohne diese Unbesonnenheit wohl unschädlich geblieben wäre: kurz Schiller hat eben so wenig wie Sophocles „Gliederpuppen in der Hand des Fatums" vorgeführt, wie sie allerdings in der späteren Schicksalstragödie erscheinen, als deren

Hauptvertreter anzusehen sind: 1. Zacharias Werner in seiner einactigen Tragödie „Der 24. Februar", die da illustrirt eine geradezu brutale Erlahmung menschlicher Willenskraft vor einer selbstgeschaffenen fatalistisch-despotischen Weltordnung, nach welcher die Schuld auch an der Unschuld gerächt wird, gleichsam nur um ein Exempel überirdischer Machtvollkommenheit zu statuiren. 2. Adolf Müllner, der mit seinem einactigen Trauerspiele: „Der 29. Februar" ein fratzenhaftes Nachbild des Werner'schen Stückes lieferte und dann dieselbe Tendenz vertrat in seiner zweiten Tragödie „Die Schuld" in vier Aufzügen, welche die Runde über alle Theater Deutschlands machte, in fremde Sprachen übersetzt und die eigentliche Begründerin der s. g. Schicksalstragödie wurde, die im Grunde nichts anderes war als eine auf Verbrechen und Zufall beruhende Mischung von Greueln und Lächerlichkeiten. 3. Franz Grillparzer in seiner ersten dramatischen Arbeit „Die Ahnfrau" in fünf Aufzügen. Ausser diesen Hauptrepräsentanten liess sich noch eine grosse Anzahl von Dramatikern als Dichter des Verhängnisses und des Schauerlichen vernehmen. Wie nämlich nach dem Erscheinen von Lessing's „Minna" sich eine Schaar geistloser Nachahmer auf dieses Musterdrama warf und das Theater mit einer wahren Fluth unsinniger Soldatenstücke überschwemmte, und wie nach der Veröffentlichung von Goethe's Götz sich die wo möglich noch ärgeren Ritterschauspiele hinzugesellten, so beriefen sich jetzt die Schicksalsdichter mit ihren Zerrgebilden, in denen die handelnden Personen als willenlose Werkzeuge eines blind und launenhaft waltenden Geschicks erschienen, laut auf Schiller's Vorgang. Wer aber möchte ihn — den Dichter der Freiheit — verantwortlich machen für jene Caricaturen? Bekanntlich hat Platen die Schicksalspoeten gründlich abgefertigt in seiner „Verhängnissvollen Gabel" einem Lustspiel, von welchem Karl Goedeke mit Recht sagt, „es sei nichts anderes, und es wolle nichts anderes sein, als ein Lehrgedicht über den Verfall der Bühne in Deutschland. Da fragt

z. B. Schmuhl den Mopsus: „Was thun wir zuerst an der Hoffnung Cap?“. M.: „Wir bauen ein neues Theater.“ Sch.: „Und die Bauart sei?“ M.: „Im dorischen Stil.“ Sch.: „Was setzen wir in die Metopen?“ M. „Abbildungen wohl von den Affen des Caps und die Schicksalsdichter dazwischen.“ — Müllner, „der die Schuld geschneidert“, wird dann namentlich vorgenommen, und sein Drama eine „Missgeburt der Zeit“ genannt, Schlegel aber wandte auf dasselbe Product die Schlussworte der Braut von Messina an: „der Uebel grösstes ist die Schuld“, nämlich die Müllner'sche. — Den „29. Februar“ hatten schon früher die anonymen Spottverse getroffen: „Mag künftig Gott vor solchen „Februaren“ die Bühne und die Christenheit bewahren.“ Unser Gerechtigkeits- und Wahrheitsgefühl lässt uns jedoch nicht verschweigen, dass die von uns namhaft gemachten Dramatiker sich später von dem Irrwege, auf den sie gerathen waren, wieder abgewendet haben. Werner's fünfactige Tragödie: „Die Mutter der Makkabäer“ gehört z. B. dieser Richtung nicht mehr an. Müllner aber, dem sein Freund Blümner, der Verfasser jener von uns oben erwähnten Abhandlung „Ueber die Idee des Schicksals in den Tragödien des Aeschylus“, geschrieben hatte: „Ich bin der Meinung, man könne der Schicksalsidee wohl entbehren und durch die Leidenschaften allein eine Tragödie hervorbringen“, Müllner bekannte brieflich schon kurz nach Vollendung der „Schuld“: „Die meiste Sorge macht mir die Art, wie ich hier das Schicksal behandelt habe, sie kommt mir in diesem Augenblicke, wo ich Shakespeare's Cäsar u. s. w. gelesen habe, kleinlich und fast kindisch vor.“ Und in der That schlägt er in seinem „König Yngurd“ einen anderen Weg ein, während seine vierte Tragödie, „Die Albaneserin“ in sichtbarer Anlehnung an Schillers „Braut von Messina“ wieder prägnanter die Schicksalsidee illustrirte. Bei Grillparzer ist schon in dem unmittelbar auf die „Ahnfrau“ folgenden Trauerspiele „Sappho“ eine durchaus verschiedenartige Richtung bemerkbar. Und indem er fortan seine Stoffe

theils der antiken Sage, theils der Geschichte entlehnte, blieb er unter der Einwirkung des von seiner Seite nun nicht mehr missdeuteten Vorbildes unserer Klassiker. Ernst v. Houwald habe ich vorhin nicht genannt, obwohl ich weiss, dass man seine dramatischen Dichtungen vielfach zu den Schicksalstragödien rechnet. Aber mit Unrecht, denn keine einzige derselben dient der fatalistischen Idee, die er in der heitern Posse: „Seinem Schicksale kann Niemand entgehen“ zwar zur Anwendung brachte, aber nur um sie zu verspotten. Deutlich genug zeugen übrigens auch die Schlussworte aus Houwald's Drama „Fluch und Segen“, das jenem Schwanke voraufging:

„Des Menschen Sünde ist allein sein Fluch.
„Drum kennt ihn nur der Mensch, Gott kennt ihn nicht.
„Sei du nur rein und frei von aller Schuld.
„Dann bringt dir Menschenfluch doch Gottes Segen!“

So darf denn wohl die Schicksalstragödie als ein glücklich überwundener Standpunkt angesehen werden.

Ich kann aber meine Besprechung des Schiller'schen Dramas nicht schliessen, ohne des Chores gedacht zu haben, den Schiller gleichfalls aus der antiken Tragödie entlehnt hat. Die Frage: ist es dem Dichter gelungen, den antiken Chor wirklich seinem wahren Wesen nach und nicht in rein äusserlicher Nachahmung in die deutsche Tragödie einzuführen? Diese Frage liegt doch zu nahe, um so ganz unerörtert bleiben zu dürfen. Wir können uns kurz fassen. Schon Schlegel hat den Ausspruch gethan: „in der Einführung der Chöre ist der Sinn der Alten verfehlt“, und die Kritik hat seitdem wohl einstimmig dieses Urtheil zu dem ihrigen gemacht. Das Wesen des Sophokleischen Chores wird sich kaum treffender schildern lassen, als es in folgenden Worten eines neueren Gelehrten geschehen ist: „Sophokles scheidet den Chor von der dramatischen Masse völlig aus. Seine Choracten haben selten einen höhern und unabhängigen Rang, um den Hauptspielern entgegen treten

und in die Verwickelung mit kräftigem Wort eingreifen zu können, doch vergönnt ihnen die nahe Beziehung zu einer und der andern handelnden Person jeden Ausdruck der Theilnahme, diese natürliche Sympathie giebt ihnen ferner das Recht, sich in die grossartigen Begebenheiten des Augenblicks zu vertiefen. Der Sophokleische Chor gilt daher für ein Bild der Gemeinde, des im Volke lebenden sittlichen Bewusstseins, welches mitten unter allen Widersprüchen sich im Gleichgewicht erhält, er ist aber zu praktischer Natur und zu sehr an positive Verhältnisse des Lebens gebunden, um mit seiner Reflexion einen Standpunkt über den Problemen des Dramas zu nehmen. In ihm ruht also keineswegs die volle Summe des Gedichts, sondern er bildet im Streit der Persönlichkeit und der dramatischen Action die nöthigen Pausen für eine gesammelte Betrachtung und stellt den Hörer gleichsam auf eine Höhe, wohin alles menschliche Streben aus Entzweiung und leidenschaftlichem Irrthum geläutert zurückkehren soll, er verlässt niemals die vom Staat und religiösen Glauben erfüllte Wirklichkeit und erinnert zugleich auf Brennpunkten der dramatischen Fragen an die Weltordnung, die stets auf geheimnisvollem Wege die Wirklichkeit mit der wohl verstandenen Freiheit versöhne."

Vergleichen wir mit dem also geschilderten Sophokleischen Chore den Schiller'schen, so werden wir der Aehnlichkeiten nicht viele zu entdecken vermögen. Von der Unbefangenheit und Unparteilichkeit des antiken Chors hat letzterer sicherlich keinen Zug überkommen, er bildet vielmehr das Gefolge der feindlichen Brüder und trennt sich desshalb in zwei Parteien, die alle Fehden der Gebieter mit durchkämpfen getreu dem von Berengar verkündeten Grundsatze:

„Wenn sich die Fürsten befehden,
„Müssen die Diener sich morden und tödten,
„Das ist die Ordnung, so will es das Recht!"

W. v. Humboldt, den die Freundschaft zu Schiller nicht eben blind machte, tadelt an dem Chore zweierlei: „er ist den handelnden Personen zu nahe und hat in sich nicht den Reichthum, den er haben könnte, es fehlt ihm an Ruhe und Bewegung zugleich. Er hätte nicht Begleiter der Brüder sein sollen; da sein eigener Ehrgeiz in's Spiel kommt, so ist sein Urtheil kein unparteiisches.“ Wenn aber dem Schiller'schen Chore dadurch, dass er in zwei Theile zerlegt ist, jene Allgemeinheit genommen ist, die das Wesen des griechischen Chores bildete, und er nunmehr nicht über der Handlung, sondern mitten in ihr steht, so entfernt er sich auch darin von seinem antiken Vorbilde, dass er nicht wie jener singend, sondern redend, ohne Musik, eingeführt wird, Worte aber, die von Vielen zu gleicher Zeit gesprochen werden, bleiben mehr oder minder unverständlich. Im Schauspiel, dem ernsten sowohl wie dem heitern, die beide vorwiegend durch das Wort wirken und desshalb dem Hörenden überall vor dem Schauenden den grössern Genuss gewähren sollen, kann der vielstimmig zugleich gesprochene Laut nur verwirren, während doch der Hörende wie der Schauende den Eindruck ruhiger Betrachtung oder förderlicher Theilnahme an der Handlung empfangen sollte.“ Schiller verhehlte sich dies allerdings nicht, vielmehr hatte er gemeint, „durch Zerlegung des Chores in viele einzelne Personen, die Schauspieler dahin zu bringen, dass sie den Chor spielen sollten, ohne es zu merken.“ Aber die Zersetzung des Ganzen in einzelne Namen machte andere Forderungen rege, die sich nicht befriedigen liessen. Jene neu geschaffenen Personen, die Cajetane, Bohemunde, Berengare, Hippolythe etc. durften, wenn die Schiller'schen strengen Auforderungen an das Drama überhaupt gelten sollten, nun nicht bloss etwas sprechen, was für die Situation geeignet war, sondern jedes ihrer Worte musste ihrem individuellen Charakter gemäss sein, und keiner von allen hatte einen solchen Charakter, sie traten willkürlich gesondert aus der Allgemeinheit des Chors hervor und konnten deshalb nichts

anders bedeuten als Splitter des Ganzen; im Schiller'schen Drama aber musste jede redende Person ein organischer Bestandtheil des Ganzen sein.

Aber gesetzt auch, es wäre dem modernen Dichter gelungen, den antiken Chor in seinen wesentlichen Eigenthümlichkeiten in die neuere Tragödie zu verpflanzen, so würde doch alsdann die Frage zu stellen sein, ob nicht dieser Chor, der als redender Zeuge für den Ursprung des Dramas bei den Griechen ein Lebenselement desselben war, dem deutschen auf ganz anderem Boden erwachsenen Schauspiele etwas durchaus Fremdartiges hinzufüge, und diese Frage wird sicher zu bejahen sein. Die griechische Tragödie ist hervorgegangen aus jenen dithyrambischen Chorgesängen, die am Altare des Dionysos während des Bocksopfers gesungen wurden: mithin sind die Chöre in die griechische Tragödie niemals hineingebracht, sondern sie waren von Anfang an in derselben, ja sie bildeten ihren ursprünglichen, hauptsächlichen Bestandtheil, neben welchem sich erst allmählich der Dialog seinen Platz erobern musste. Dort also hatte der Chor ein historisches Recht zu beanspruchen, „dem griechischen Zuschauer verstand sich der Chor von selbst, das Theater war nach ihm eingerichtet, die Tragödie würde ohne ihn keine Tragödie mehr gewesen sein, er war nach Humboldt's treffendem Ausdrucke „wie der Himmel in einer Landschaft." Nun weisen zwar auch die Anfänge unsers deutschen Dramas auf einen Altar hin, auf den Altar des welterlösenden Heilandes, aber es waren nicht Chorlieder, die den ursprünglichen Kern desselben bildeten, sondern die Gesammtheit der namentlich an den hohen Festtagen üblichen Kultusgebräuche waren es, welche die Keime bargen, aus denen unsere Spiele — das ist der ursprüngliche Name — hervorgehen sollten. Und wenn es in denselben auch nicht an lyrischen Ergüssen fehlte, so waren dieselben doch nicht Chören zugewiesen. Auch jene „reyen", die sich im 17. Jahrh. in den Dramen eines Andreas Gryphius und eines Caspar Lohenstein finden, haben

durchaus nichts Wesentliches mit dem griechischen Chore gemeinsam, und auch sie vermochten sich nicht lange zu behaupten. Mit sicherem Taktgefühle also wusste der Dichter der „Iphigenie“ die Klippe zu vermeiden, an welcher der Schöpfer der „Braut von Messina“, wie wir trotz der von ihm in der Abhandlung „über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“ versuchten Rechtfertigung doch zu bekennen haben, thatsächlich gescheitert ist und scheitern musste.

Wenn ein so enthusiastischer Bewunderer Schiller's, wie Palleske zugesteht: „Es ist nicht zu leugnen, dass die Braut von Messina bei allen glänzenden Vorzügen einigermaassen den Eindruck des Künstlichen macht,“ so wird man, wenn man bekennt, zu derselben Ansicht auf Grund selbständiger Erwägungen gelangt zu sein, wohl keine Verketzerung zu fürchten haben. Doch durfte Palleske den Grund jenes Eindrucks nicht einzig und allein in dem „frei erfundenen Stoffe“ suchen, er musste daneben auch den von uns soeben charakterisirten Versuch der Choreinführung nennen. Was nun aber den „frei erfundenen Stoff“ anlangt, so hat Schiller nicht bloss in Worten die durch denselben bedingten Schwierigkeiten ausgesprochen, sondern auch durch die That bekundet, dass er sich des Misslichen einer solchen Stoffwahl bewusst geworden, insofern er in seinem nächsten Drama, in seinem Schwanengesange, dem Tell, den verlassenen historischen Boden wiederum betrat. Es liegt hier gewiss sehr nahe ein vergleichender Hinweis auf Goethe's Iphigenie. Ihr wird Niemand den Vorwurf der Künstlichkeit machen, im Gegentheil wird Jedermann Vilmar dabei beistimmen, dass in dieser Dichtung sich am augenscheinlichsten die Lösung des grossen Problems unserer neuen Dichterzeit offenbart: den Geist des Alterthums mit deutschem Leibe zu umkleiden, so dass der Geist den Leib als seinen Leib, der Leib den Geist als seinen Geist anerkennen muss. Goethe hat sein Problem gelöst, indem er einen ganz entgegengesetzten Weg einschlug. Er legte seinem Drama die Fabel der Euripideischen Iphigenie zu Grunde und

gab ihr nur in einzelnen Partien namentlich am Schlusse eine andere Wendung, er nahm aus diesem Stücke sogar die Namen der handelnden Personen hinüber, nur die Göttin Athene und den Rinderhirten, so wie den Chor liess er fort und dem Boten, den Euripides namenlos einführt, gab er den Namen des Arkas. Aber indem er jene tiefe majestätische Ruhe, jene grossartige Einfachheit der Handlung und der Sprache, jene lichte Durchsichtigkeit des Alterthums lebendig reproducirte und zugleich durch das Stück einen Gurt der Innigkeit und einen Hauch des Friedens — echt deutsche Eigenthümlichkeiten — ruhen liess, hat er es erreicht, dass uns jene Träger griechischer Namen nicht als Fremdlinge und Heiden erscheinen.

Doch genug der Ausstellungen. So gerechtfertigt sie auch sind, sie sollen und dürfen nicht die Tendenz haben, den Genuss des Kunstwerkes uns zu verkümmern, im Gegentheil sollen sie einen bewussten Genuss desselben vermitteln. „Man liebt“ — sagt Platen — ein Gedicht wie den Freund man liebt, mit seinen Fehlern und Schwächen. Und wenn auch die „Braut von Messina“, „dieses erhabene Mädchen aus der Fremde“ nicht in dem Maasse in's Volk gedrungen ist, wie Schiller's übrigen Dramen, so hat sie doch immer noch der Vorzüge genug, um als ein der Schiller'schen Muse durchaus würdiges Product zu gelten. Unbestreitbar „ist dieses Stück unter allen Werken Schiller's dasjenige, welches den vollsten Glanz und die ganze Pracht der Schiller'schen Diction entfaltet“ und namentlich in den rein lyrischen Partien zu einer wahrhaft idealen Schönheit sich erhebt. Und wie der Inhalt derselben von wunderbarer Tiefe ist und die ganze Seele ergreift, so entfaltet auch die Form eine vollendete Schönheit des Rhythmus und Wohllauts. Was endlich noch die Organisation unserer Tragödie betrifft, so ist sie vortrefflich angelegt. Die Entfaltung und der Fortschritt der Handlung ist meisterhaft. Die aussen liegenden Momente sind höchst kunstvoll an der schicklichsten

Stelle in die Handlung gefügt, der Hintergrund enthüllt sich gleichsam systematisch.

Als Hauptergebniss der vor Ihnen geführten Untersuchung möchte ich zum Schlusse noch einmal recht nachdrücklich dies betonen: Schiller's „Braut von Messina" ist keine Schicksalstragödie. Diese nachdrucksvolle Betonung ist auch heute noch nicht so ganz überflüssig, ist doch erst jüngst in einem Schulprogramme eine Stimme laut geworden, welche zwar gegen die Behauptung sich erhebt, der „König Oedipus" sei eine Schicksalstragödie, aber das Schiller'sche Drama unter die Zahl derselben rechnet und desshalb dasselbe von dem Canon der auf Schulen in der Klasse mit den Schülern zu lesenden Dramen ausgeschlossen wissen will, denn die Schicksalstragödie sei etwas Unchristliches und verletze somit das religiöse Gefühl. Diesen letzten Satz unterschreibe ich unbedenklich. Wohl rufen wir Christen — und wie ich, um keinen Missverständnissen Raum zu geben — gern hinzusetzen will, auch die Juden rufen einen allmächtigen Gott an, aber Christen und Juden beten zugleich zu einem allgütigen und allweisen Gotte, der mit uns nur Gedanken des Friedens hat, zu einem Gotte, der da nicht Wohlgefallen hat am Tode des Sünders, sondern der da will, dass der Sünder lebe und sich bekehre. Mit solchem Glauben ist die Vorstellung eines blind waltenden Schicksals unverträglich; wir wollen es daher in unsern Dramen und auf unsern Bühnen nicht herrschen sehen; mochten es doch die Heiden Aeschylus und Sophocles nicht anerkennen, und wäre der Vordersatz, Schiller's Drama sei eine Schicksalstragödie, wirklich erwiesen, so würde der auf denselben gebaute Schluss ohne Frage zu acceptiren sein. Da ich indess die Unrichtigkeit jener Praemisse erwiesen zu haben glaube, so darf ich getrost erklären: dass man unbedenklich mit Primanern Schiller's „Braut von Messina" lesen kann, und ich werde es auch durchaus nicht auffällig finden, wenn auf Töchterschulen dasselbe geschieht, trotzdem unsern Töchtern die griechische

Tragödie nicht so unmittelbar zugänglich gemacht werden kann, wie den Gymnasialprimanern. Das egoistische Männerthum entzieht dem Frauenthume ohnehin so manches, das es mit Unrecht als seine Domäne betrachtet, warum ihm vorenthalten den Genuss dieser Dichtung voll sittlichen Ernstes, voll der herrlichsten Sprüche, dieser Tragödie, aus der vornehmlich zu lernen ist, was tragische Sprache heisst, in der uns so ganz besonders der Dichter mit sich erhebt aus der gemeinen Wirklichkeit „in's Ewige des Wahren, Guten, Schönen."

Nein, Schiller's „Braut von Messina" ist keine unchristliche Schicksalstragödie, wir können auch ihr die Worte voransetzen, die Lessing seinem „Nathan" als Motto mitgab: **„Tretet getrost ein, denn auch hier sind Götter!"** oder besser: **„denn auch hier ist Gott!"**

LIBRARY
UNIVERSITY OF ILLINOIS
AT URBANA-CHAMPAIGN

In **Schnakenburg's Verlag** in **Riga** und **Dorpat** ist ferner erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

**Baer, Dr. K. von,** Das neuentdeckte Wrangels-Land. Gr. 8. 90 Pf.

— Geographische Fragen aus der Vorzeit. Gr. 8. 80 Pf.

**Bertram, Dr. K., (Schultz)** Baltische Skizzen. Class. F. 4 Mk. 80 Pf.

— Dorpats Grössen und Typen vor vierzig Jahren. Gr. 8. 1 Mk. 20 Pf.

**Briefe von Goethe, Schiller, Wieland, Kant, Böttiger, Dyk und Falk an Karl Morgenstern,** herausgegeben von Fr. Sintenis. 12. 90 Pf.

**Engelhardt, Baron M. von,** Professor, Dr., wirkl. Staatsrath, Valentin Ernst Löscher, nach seinem Leben und Wirken dargestellt. Lex. 8. 3 Mk.

**Haller, K.,** Staatsrath, Geschichte der russischen Literatur. 248 S. gr. 8. 6 Mk.

**Oettingen, Alexander von,** Professor, Dr., wirkl. Staatsrath, Ueber Kant's Pflichtbegriff mit Beziehung auf unsere Zeit. Gr. 8. 50 Pf.

**Schirren, C.,** Professor in Kiel, Die Recesse der livländischen Landtage aus den Jahren 1681—1711. 4. 9 Mk.

— Die Capitulationen der livländischen Ritter- und Landschaft und der Stadt Riga vom 4. Juli 1710 nebst deren Confirmationen. Nach den Original-Documenten mit Vorausstellung des Privilegium Sigismundi Augusti und einigen Beilagen herausgegeben. Gr. 8. 3 Mk.

— Zur Kritik der Schrift: Ueber den Materialismus der neueren deutschen Naturwissenschaft, sein Wesen und seine Geschichte. Zur Verständigung für die Gebildeten von Dr. M. J. Schleiden. Abdruck aus dem Dorp. Tagesblatt 1864. 2. Aufl. Gr. 8. 60 Pf.

**Schwartz, W.,** Oberpastor, Das christliche Haus. Gr. 8. 1 Mk. 80 Pf.

**Seidlitz, Dr. C. J. von,** Dr. Arthur Schopenhauer vom medicinischen Standpunkte aus betrachtet. Gr. 8. 1 Mk. 20 Pf.

**Thraemer, Th.,** Ueber den zu grossen Anwuchs des Lehrstoffes für die Gelehrtenschulen und dessen mögliche Vereinfachung. 8. 90 Pf.

**Volck, Dr. W.,** Professor an der Univ. Dorpat, Die Bedeutung der semit. Philologie für die alttestamentarische Exegese. 2. Aufl. 12. 80 Pf.

## Werke desselben Verfassers:

I. Ist es ratsam die sog. deutsche schrift und die groszen anfangsbuchstaben der nomina appellativa aus unseren schulen allmählich zu entfernen? II. Aufl.

II. Die majuskeltheorie der grammatiker des neuhochdeutschen von Joh. Kolrosz bis auf Karl Ferd. Becker. II. Aufl. Preis beider Abhandlungen Mk: 1.60.

III. Die Eigennamen bei Homer. Prakt. Handbuch zur Präparation der Ilias und Odyssee. Preis: Mk. 1.50.

IV. Was ist Charakter und wie kann er durch die Erziehung gebildet werden? III. Aufl. Preis: Mk. 0.75

---

In **Schnakenburg's Verlag — Riga** werden demnächst erscheinen von Dr. Aug. Hagemann:

I. Leben und Werke des Horaz.

II. Geschichte der poetischen Literatur der Römer.

III. Wie ist Ernst Moritz Arndt in Wort und Schrift für seines Volkes Erhebung thätig gewesen?

In **Schnakenburg's Verlag** in **Riga** werden unter dem Titel:

## „Vorträge für die gebildete Welt"

von demselben Verfasser ferner folgende Werke erscheinen:

Lied von der Glocke. (Schiller.)

Iphigenie. } Goethe.
Faust. }

Emilia Galotti. }
Nathan der Weise. }
Minna von Barnhelm. } Lessing.
Laokoon. }

Antigone. (Sophokles.)

Geschichte der griechischen Tragödie.

Geschichte des deutschen Dramas.

Lessing als Denker und Forscher auf dem Gebiete der Religion.